

الهلال وسؤال التجاوز

حسنا فعلت دار الهلال حين جعلت احتفالاتها بمرور مائة عام على صدور مجلتها الأولى «الهلال» مناسبة لمراجعة مشروع النهضة الذى كانت «الهلال» منبرا من أهم منابرهِ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقد شاركت «الهلال» منذ صدورهما فى سبتمبر ١٨٩٢ بنصيب واف فى إعادة اكتشاف التراث العربى الأدبى والفكرى ، وفى فهم التاريخ فهما عقلانيا يحرره من أصوله الخرافية ، ويراه لا كما كان يراه السابقون دورات من المعجزات والكوارث تتكرر ، بل سلسلة من الأسباب والنتائج والتحويلات يلعب فيها البشر أهم الأدوار .

ولقد وقفت «الهلال» بجانب حركات التجديد وناصرت حرية المرأة ، وبشرت بالوحدة العربية ، وتابعت التقدم العلمى فى أوروبا ، ودافعت عن حقنا فى الاستقلال والديموقراطية .

فإذا كان موقفها فى المعارك التى دارت حول هذه القضايا قد اتسم بالاعتدال وربما بشيء من الأناة والحذر ، فهذا راجع إلى أن الطريق الذى قطعته كان شديد الوعورة من الفخاخ . والذين

كانوا يفضلون من المعاصرين أن تقف الهلال في هذه المعارك موقفاً صريحاً أو أحد ربما لم يكن يتاح لهم أن يحتفلوا بمرور مائة عام على ميلاد «الهلال» لأنها كانت ستضطر إلى الاحتجاب قبل أن تبلغ المائة ، كما احتجبت «العصور» و «المقتطف» .

ونحن لا ننتهز هذه المناسبة للدفاع عن الاعتدال بل نذكر الجانب الإيجابي فيه . أما التقييم الشامل فنحن بعيدون عنه ، لأننا لن نستطيع أن نقيم مائة عام من العمل بمثل هذه الانطباعات . والتقييم الذي ننتظره لابد أن يقوم به فريق من الباحثين الجادين المخلصين يعملون على جبهات مختلفة ، فيحللون النصوص ، ويدرسون الظروف وردود الفعل ، ويرسمون اتجاه الحركة ، ويتابعون هذه الخطوط جميعاً حتى تلتقى في نقطة توضح لنا الدور الذي لعبته مجلة «الهلال» . وفي علمي أن بعض الدراسات الجامعية تناولت بالفعل مجلة «الهلال» في بعض مراحلها ، فحبذا لو نشرت هذه الدراسات ، وحبذا لو تبعتها دراسة شاملة متكافئة وزنها مع اكتمال العمر الأول لمجلة «الهلال» التي تبتدىء عمرها الثاني الآن .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن «الهلال» التي صدرت لأول مرة منذ مائة عام لم يعد لها وجود . لأن الظروف تغيرت واللغة ، والفكر ، والكاتب ، والقارئ جميعاً . كلهم تغيروا ولم يبق من «الهلال» القديم إلا اسمه المشرق الوهاج . وبإمكاننا أن نقول إن «هلال» القرن القادم لابد أن يكون «هلالاً آخر» أكمل وأنضج من هلال القرن الذي ينصرم ، بقدر ما سيكون العالم في الأعوام المائة القادمة أفضل وأسعد مما كان في القرن العشرين .

هذه الحاجة إلى أن نتجاوز أنفسنا لنتجسد في صور أفضل هي التي أوجت للإنسان بأسطورة الفينيق Phenix أو العنقاء ، ذلك الطائر الذي قيل إنه يعمر قروناً ، فإذا انقضى أجله احترق ، ثم انبعث من رماده أتم شباباً وجمالاً !

لكن سؤال التجاوز ليس موجهاً لمجلة «الهلal» وحدها . بل هو موجه لحركة النهضة كلها ، هذه الحركة التي قطعت من عمرها قرنين من الزمان ، وما زالت ناقصة مبنوثة غير مكتملة كأنها الصراط المعلق بين عصرين ، وكأنه محكوم علينا أن نقطع هذا الصراط في حركة أبدية عودا على بدء . لا نملك الرجوع إلى ما كنا عليه من تخلف صريح ، ولا تواتينا الشجاعة ، لنقتحم بوابة العصور الحديثة فنصبح جزءاً من حركة العالم المتقدم .

لماذا إذن ندور حول أنفسنا ولا نتقدم ؟

هناك إجابات متعددة عن هذا السؤال ، منها هذه الإجابة التي أقدمها فيما يلي لأنها تبدو لي أكثر إقناعاً . إن النهضة تطور شامل ذو طبيعة جذرية ينقل المجتمع بكامل قواه ومؤسساته من الركود والتخلف إلى الحركة والتقدم . وهذا لا يمكن أن يتحقق بغير أداة ، هذه الأداة كانت في أوروبا طبقة اجتماعية جديدة هي طبقة أهل المدن التي جنت عن طريق الحروب الصليبية من ناحية ، وعن طريق التجارة والنشاط المصرفي والمهن الحرة من ناحية أخرى ثروة ضخمة وثقافة جديدة تحولت بهما إلى قوة اجتماعية وفكرية مؤثرة .

لكن هذه الطريقة نشأت في مجتمع يحكمه النبلاء ورجال الدين ، ويتناقض اقتصاده البدائي وثقافته الأسطورية وتشريعاته المستبدة مع مصالح هذه الطريقة الجديدة ونظرتها المتحررة للعالم وطموحها لأن تلعب في المجتمع الأوربي المتخلف الدور الذي تؤهله له ثروتها وعلمها وفنونها . ومن هنا بدأ الصراع بين مطالب أهل المدن والأوضاع الموروثة عن العصور الوسطى ، فكانت الغلبة للفريق الأول ، أي لمشروع النهضة الذي تجاوز مرحلة الإحباط وتطور وتبلور في عصر التنوير ، وتمثل قبل كل شيء في إقامة التوازن العادل بين نصيب الدين ونصيب الدنيا في نشاط الإنسان .

الدين علاقة بين الإنسان وربه فهو نشاط روحي فردي تنظمه المؤسسة الدينية . أما الدنيا فعلاقة بين المواطن وأخيه المواطن ، فهو إذن نشاط اجتماعي عملي تنظمه الدولة التي لا ينبغي لها

أن تتدخل في أمور الدين ، كما لا ينبغي للمؤسسة الدينية أيا كان شكلها وطبيعتها أن تتدخل في أمور الدولة .

من هنا تمكن مفكرو النهضة وعلمائها من إقرار حرية الفكر . ومن إعادة النظر في القوانين التي تحكم الطبيعة والمجتمع والإنسان . وبدأت حركة الكشوف الجغرافية والعلمية . وقامت الدولة على أساس من التعاقد الاجتماعي الحريديلا من الأساس القديم الذي كان يجعل الحاكم ظلًا لله ، ويجعل العلاقة بينه وبين المحكومين صورة من العلاقة بين الراعي والقطيع .

من هنا أيضا نشأت فكرة الأمة . وحلت الدولة الوطنية محل الامبراطورية المقدسة ، وأعلن الدستور ، وقام البرلمان ، ونهضت الطبقات الدنيا ، وتحررت المرأة ، ومشت في عروق الأمم الأوروبية هذه الدماء الجديدة التي دفعت بها العصور الحديثة التي نحاول منذ قرنين أن ندخلها فلا نستطيع ، ولا نملك عندئذ إلا أن ندور حول أنفسنا من جديد .

السبب إذن أن هذه الأداة التي تحققت بها النهضة الأوروبية، هذه الطريقة الجديدة لم تظهر في بلادنا كما ظهرت في أوروبا .

لقد كان الأوروبيون خلال العصور الوسطى أكثر تخلفا منا ، والأصح أن نقول إننا كنا متقدمين بالقياس إلى العصر وكانوا هم متخلفين ، وهذا ما مكنا من غزوهم في عقر ديارهم ، وإلحاق الهزائم بهم هزيمة تلو هزيمة سواء في حركة الفتوح أو في الحروب الصليبية . هذه الهزائم المتوالية التي حاقت بهم على أيدينا هي الصدمة التي أيقظتهم على تقدمنا وتخلفهم ، وهي الشرط الجديد الذي ولدت منه طبقة التجار والعلماء والمستكشفين والمهنيين الذين ترجموا علمنا واقتبسوا حضارتنا ، ثم ذهبوا أبعد فأحيوا التراث اليوناني الروماني السابق على المسيحية ، وتسلموا بهذا العلم الذي حصلوه وبالثروة التي جنوها في معركتهم مع التבלاء ورجال الدين ، هذه المعركة التي خرجت منها النهضة منتصرة ظافرة ، وهذا ما لم يتحقق عندنا لا في العصور الماضية ولا في العصور الحديثة . فإذا كان قد تحقق منه شيء فهو لم يكتمل .

لقد كانت الدولة العربية الإسلامية إلى نهاية القرن الثامن عشر هي كل شيء فهي تحكم نيابة عن الله ، فتملك الأرض ، وتهيمن على التجارة ، وتحدد الأسعار ، وتصادر الثروات ، وتشن الحرب ، وتشرع وتقاضي ، وتنفذ . ولهذا تحول الفلاحون عندها إلى أقنان ، وتحول الصناع والتجار والعلماء إلى خدم .

والأمر كذلك بعد نشوء الدولة الحديثة في أوائل القرن الماضي ، فقد اضطرت الحكام العرب والمسلمون نتيجة للغزوات الاستعمارية الكاسحة إلى خلق جيش حديث ، وإدارة حديثة ، وصناعة حديثة ، ولهذا أرسلوا البعثات ، واستعانوا بالأجانب وأنشؤا المصانع والمدارس . وسمحوا بإصدار الصحف ، ووقعوا مراسيم بإنشاء مجالس نيابية . وفي إطار هذا السعي نشأت في مصر طبقة اجتماعية جديدة كانت خليطا من أبناء المماليك والأتراك والعمد والتجار والعلماء والشوام المهاجرين . هذه الطريقة هي التي رفعت شعارات النهضة ، وحققت نجاحا لا ينكر ، لكنها وقفت غالبا عند مرحلة إحياء التراث ، ولم تتجاوزها إلى خلق ثقافة جديدة تصلح لهذا العصر الجديد .

نقطة الضعف الجوهرية في هذه الطبقة أنها كانت في أساسها طبقة من الموظفين الذين لا يملكون شيئا مما كان يملكه أهل المدن الأوروبية في عصر النهضة ، لا جامعات ، ولا بنوك ، ولا نقابات ، بل هم يدينون بوجودهم ويتقدمهم كآفراد وجماعة للدولة التي كانت مواقفها ومصائرهما تنعكس طردا وإيجابا وسلبا على مواقف هذه الطبقة ومصائرهما .

محمد علي يبني مصر الحديثة ، وجيوشه الظافرة تجتاح الجزيرة والسودان واليونان والشام وتتوغل في الأناضول ، إذن يستطيع الطهطاوي أن يقرأ فولتير ، وكوندريك ، وروسو ، ومونتسكيو ، ويترجم الدستور الفرنسي ونشيد المارسييز ، ويبشر بفكرة الأمة ، والوطن ، والديموقراطية ، ويدعو المرأة إلى العلم والعمل . ثم تتحالف بريطانيا وروسيا والنمسا مع تركيا ، وترغم محمد علي على الخروج من الشام وتسريح جيوشه وإغلاق مصانعه ومدارسه ، فيتراجع مشروع النهضة . وينفي الطهطاوي إلى السودان ، ويجلس تحت ضربات الشمس ولسعات البعوض يدبج قصيدة مدح في سعيد يسترحمه ويناشده أن يعيده إلى وطنه !

وما حدث لمشروع محمد على حدث لمشروع اسماعيل ، وما حدث لمشروع اسماعيل تكرر في مشروع جمال عبد الناصر .



هذه الإجابة نخرج منها بأن النهضة في بلادنا لن تستأنف سيرها ، ولن تنجز أهدافها ، وإن تكتمل لننتقل منها إلى المستقبل إلا بشرط واحد ، هو ألا تكون النهضة عمل الدولة وحدها ، بل ينبغي أولا أن تكون قضية المجتمع بأسره ، وفي طبيعته قواه الحية بمؤسساتها الشعبية المستقلة . أما الدولة فيكفيها أن تحرس حدود العمل القومي ، وأن تهيب لجميع أطرافه فرصا متكافئة للسباق ، دون أن تكون هي طرفا فيه .

أريد أن أقول إن الديموقراطية هي الشرط الجوهري لنكمل هذه النهضة التي لم تكتمل ولنخرج من حصار الدائرة لنتقدم في الطريق المستقيم !



<http://Archivebeta.Sakhril.com>





البيت

«أوبريت»

هي - هو - كورس - فرقة رقص تعبيرى - صور

ARCHIVE

<http://achbehel.sakhril.com>

«هاجر» الحزب والكبرياء

هي

هاجرت

وعلى زندها هاجر الانبياء

هاجروا

والتوت عن خطاهم نروب الرجوع

• •

والطيور التى هاجرت فى الشتاء

لم يُعْذَها جناح الربيع

وانا لم ازل فى ليلالى الصقيع

طفلةً اجهشت بالبكاء

لسماءٍ تضيع

خلفَ حدُّ السماء

• •

والطيورُ التي هاجرتُ في الربيع

نثرتُ ريشها للفضاء

واختفتُ في رفوفِ الدموع

غيمةً من رمايدٍ

على أفقٍ من دماء

ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakr.net.com>

هل تعود؟

هل تعود؟

يا حبيبي البعيد ...

معصمائي لإسورة العرس ،

لا للقيود

هل تعود؟

لتشقِّ ستارَ الحديد

يا حبيبي القريبَ البعيد

ومتى يا حبيبي تعود؟

ومتى يا حبيبي تعود؟

في قديم الزمان
كان نورٌ وكان
في بلادِ الرؤى عاشقن
إسمها « القدس »
وقر اسمهُ « من تراه ؟ »
واسمهُ « ضيَعَتُهُ خطاه » ...
في ظلامِ الزمانِ وظلمِ المكانِ .



في قديم الزمان
كان نورٌ . وكان
في بلادِ الرؤى عاشقن
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Saklfi.com>



فجأة .. لم تكن فجأة
هبت العاصفة
أطفأت ضجكات البيوت
وقناديلها الخائفة
فإذا كلُّ شيء يموت
وإذا كلُّ شيء يموت
بين أسنانها الراجعة ..
في قديم الزمان

كان نور . وكان
في بلاد الردي عاشقن
إسمها « القدس »
وقو اسمهُ « من تراه ؟ »
وإسمهُ « ضيَعته خطاه »
في ظلام الزمان وظلم المكان .
(صور من حرب ٤٨ وجموع اللاجئين تعرض
بالفانوس السحري أو بالسينما —
ترافقها « رقصة الجنون »)

هو :
شَرُّدَتْنِي الرِّيحُ عَنْ بَابِ قَلْبِي
شَرُّدَتْنِي وَثَرَّدَتْ فِي شَعْبِي
كيف أمضى ، فغربت الروح تمضى
في ضياع على خرائب درب
* *

قسمت الخلق في الزمان نهائ
بعد ليل وفرحة إثر كرب
ونصبي من الزمان ليال
تصل القطب في الظلام يقطب

أيتها الموتُ في الحياةِ كفاني
ما تجرّعتُ من مراراتِ صُلبي
ويميننا باسمِ الحياةِ يميننا
لن يموتَ الهوى ويشهدُ ربّي
أنا أت . نهرا يمورُ صلاةً !
فيكِ يا قلنسُ منبعى ومصبى

* *

أنا أت . حبيبتى انتظرينى
طالَ ما صَدْنى الغزاةُ فحسبى
أنا أت . ناديتنى من ظلامِ السجنِ
ناديت .. من سواى يلبى ؟
ستشقُ الظلامَ جمرهُ روحى
وتضىءُ الدنيا ، بثورةِ حُبى !

* *

كـثـرة
بأصابعِ الغضبِ طالَ ليأ ، العذبُ
ان ان يرفضوا ان ان ينهضوا
عاشقا من لهن
يا صباغ الغضبِ

أَمَتِي . أَمَتِي هَذِهِ ثَوْبَتِي
 قَبِيضَةٌ لِلصُّدَامِ وَيَدٌ لِلسَّلَامِ
 هَاسِمِي صِرْخَتِي
 فِي صَبَاحِ الْغَضَبِ
 أَرْضُنَا إِنْ تَكُونُ بَاغَةً لِلسَّجُونِ
 فَارْهَلِي مِنْ هُنَا يَا جِيُوشَ الْخَنَا
 إِنَّا قَادِمُونَ

فِي صَبَاحِ الْغَضَبِ

يَا صَبَاحَ الْغَضَبِ طَالَ لَيْلُ الْعَرَبِ
 أَنْ أَنْ يَرْفُضُوا أَنْ أَنْ يَنْهَضُوا
 مِنْ سَبَابِ الْحَقْبِ
 فِي صَبَاحِ الْغَضَبِ

(مشاهد من الانتفاضة تواكبها « رقصة الوعي »)

أَرَاكَ . هُنَا . الْآنَ . بَيْنَ يَدَيَا
 وَإِنِّي أَحْسُكَ . حَوْلِي . وَفِيَا
 أَشْمُكَ فِي رِعْشِ الْيَاسْمِينِ
 قَرِيبَا . جَمِيلًا . مَعَانِي . قَوِيَا

www.sakhr.it

أُعدت على ضغوط الرياح ؟
 أجل . عدت لي يا حبيبي الوفا
 وكم خفت من طول شوقي إليك
 وخوفي عليك وحزني عليا
 وهانت . حرا تفك قيودي
 يداك الأساور في معصمي
 أقبل بعمك حيا . فقبل
 حبيب الرضاع على شفتي ..



هو

وتفقت من قبضتي يدك
 فلا انا ما كنت امس القريب
 ولا انت انت . ولست سواك
 تغفل في جسمك الفاتحون
 وروحك سرى . وجهري هلاكي
 احبك يا قدس . حب حياة
 وحب صلاة . وحب امتلاك
 فمن اين جاوا بعب يخبىء
 قنبلة في جناحي ملاك

ومن أين جاءوا بنار الجحيم
لوجه تخيُّرته فاصطفاك ؟
أحبك يا قدس . حبّ الفدائي
مستشهدا . ليعيش فداك ..

* *

كورس

يحبك يا قدس
لكنّ سوراً جديداً
يطوّق سوراً قديماً
تُحبك ،
جنته كنّ يا قدس ،

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

كيف غدوت الجحيم الجحيم

يحبك يا قدس حياً وميتاً
وسوف يجيبك
سوف يجيبك من باب حطّين والقاهرة
ومن باب بغداد سوف يجي .
ومن باب بيروت والناصره
ومن باب جلق يأتي
ومن باب مكّة
من باب تونس

بابِ الجزائرِ
بابِ الرُّباطِ
ومن كلِّ أبوابِ الغابرةِ
وسوفُ يجيئكُ حيًّا وميتًا
وحيًّا . براياتِهِ الظافرةِ ..

(صور من الانتفاضة . من تظاهرات التأييد العربية والعالمية مع « رقصة العودة »)

هــى



وعندَ المساءِ
أشدُّ عليه الغطاءُ
وأحكى لهُ كى ينامَ
حكايةً قيلَ يسابِرُ
وجَدَى يزارعُ دُوبَ

❖ ❖

حلمتُ
حلمتُ بمن رخلوا يرحعون

وَمَنْ قُتِلُوا يُبْعَثُونَ
وَفِي شُرَفَاتِ الْمَنَازِلِ
عِنْدَ أَحِبَّتِهِمْ يَسْهَرُونَ



حَلُمْتُ ..
حَلُمْتُ بِجَارٍ وَجَارَةٍ
وَأَطْفَالٍ حَارَةٍ
بِطَابَتِهِمْ يَلْعَبُونَ
وَفِي نَهْمٍ يَأْكُلُونَ

وَفِي فَرْحٍ يَدْرُسُونَ
حَلُمْتُ ..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



حَلُمْتُ ..
بِوَرْدِ السَّلَامِ
يَغْطِي دُرُوبَ الْأَنَامِ
جَمِيعِ الْأَنَامِ
حَلُمْتُ ..
بِأَنَّ الْمَدَافِعَ صَارَتْ أَتَابِيْبَ رَى
وَأَنَّ الشَّوَارِعَ ، كُلَّ الشَّوَارِعِ
تَوْصِلُ حَيًّا بِحَيٍّ

وَأَنْ الْإِلَهَ يَطْلُ عَلَيَّ
وَأَنْ النَّبِيَّ
يَشُدُّ يَدَيَّ
حَلَمْتُ ..

بَأَنِّي فِي الْكَوْنِ . وَالْكَوْنُ فِي
حَلَمْتُ . حَلَمْتُ .

فَخَذَنِي إِلَى الْحُلُمِ
خَذَنِي إِلَيْكَ
وَخَذَنِي إِلَى ..



كورس

من أنقاص القصص طَلَعْنَا
من أنقاص القصص
ونَهَضْنَا مِنْ نَوْمِ الْكَهْفِ
وَعُرِيَةِ أَهْلِ الْكَهْفِ
عُدْنَا مِنْ أَطْرَافِ الدُّنْيَا
مَلَأَ جِهَاتِ الرِّيحِ
بشَهِيدٍ حَيٍّ
وشَهِيدٍ يَسْنَدُ ظَهَرَ جَرِيحٍ
جَنَّا ،
صَفًّا تَلَوُ الصَّفِّ

يَهتَدِ
فَوْقَ رُكَّامِ الْخَوْفِ
وَالْأَفَاقِ تَصِيحُ
فَرَحًا وَتَسَابِيحُ
يَا رَبَّ الْأَرْبَابِ الْعَادِلِ
بَارِكْ هَذَا الزَّحْفُ .

* *

يَا عِبَادَةَ شَمْسِ
يَا جَوْهَرَةَ النَّفْسِ
إِسْمُكَ فِينَا كَانَ « يِيُوسُ »
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
وَصَارَ يِيُوسُ وَصَارَ الْقُدُسُ

يَا مَغْفِرَةَ الشَّعْبِ الصَّابِرِ
كُونِي ضَوْءَ الْحَبِّ الطَّاهِرِ
وَقِيَابُكَ عِيدٌ وَبَشَائِرُ
وَعَلَى سُورِكَ عُرْسُ
يَا اسْمُكَ فِينَا كَانَ « الْقُدُسُ »
وَصَارَ « الْقُدُسُ »
وَصَارَ « الْقُدُسُ » ..

(سلايدز وصور متحركة من القدس — رقصة القدس) .

هو .. وهي هو : سافتح نافذة القلب

كي تدخل الشمس

يا قدس

لي وردة من جرائي

ومن اضلعي سنبلة .

هي : ولي منك ما سأل فوق الصليب

ولي صخرة الطهر

والجلجلة

هو : احبك ، ما شاء لي الله والعب

من اعصر غابرات
ARCHIVE
إلى الاعصر المقبلة
<http://Archive.org>

احبك من كل قلبي ، فما اجملة !

هي : وإنني احبك من كل قلبي ، فما اجملة

انا لك كنت المروى

« بيوس »

وقدسا احبك

باسم المخلص

واسم الرسول

وايات سبحاني المنزلة

معا :

معا . يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو
وتحتضنُ الليلَ شمسٌ تطلُّ
معا نحنُ كنّا إبتداء الحياة
وملء الحياة معا سنظلُّ
ونحلمُ ملء دمارِ الحروبِ
بسلمٍ على العالمين يحلُّ
ونضرعُ : يا مستجيب الدعاءِ
اغثنا . ويا أيها الناس صلّوا
معا تَطْهَرُ الأرضُ من رجسها
ويسمو بها روحها المضمحلُّ
معا نحنُ ، قدس وإنسانها
وكونُ على ألفِ كونٍ يهلُّ
غيا وريدة الموتِ فوحى حياةً
معا يفرحُ الحزنُ والمرُّ يحلو ..

وَيُسَيِّدُ هَذَا الْبَيْتُ

فليأتوا ...

فليأتِ الاحياءُ المَهْرَه

وليأتِ الاصحابُ البَرَه

فليأتوا من لبنان

من ليبيا والسودان

ملء المشرق ملء المغرب

من أرجاء الوطن الطيب

فليأتوا

سيشيدُ هذا البيتُ

وَيُسَيِّدُ هَذَا الْبَيْتُ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhi> فلتأتوا

ولتأتوا

يا اهل الارض العربيّة

وجراح فلسطين الحية

وقباب القدس الذهبية

بيت للعرب هو البيت

ولتأتوا

فلتأتوا

ولتأتوا ..

(موسيقى للفرح والعنفوان — رقص للحلم والامل ..)

التوارث الخلاق والتوارث الآسن أو الثقافة والحكم

ذلك أنه إذا كان من الصحيح والواضح أن القوانين
تسنها الكلمة ، فمن الصحيح أيضا - وإن لم يكن من
الواضح - أن هناك قوانين لا تسنها الكلمة بل تخضع
لها ولا يتسنى تداولها بدونها .

خذ مثلا النهى عن الكذب : إنه ما من كلمة إلا
تضمنت إشارة إلى الحقيقة ، دليل ذلك أن الكاذب
نفسه ما كان يقدم على الكذب لولا مراهنته على تحديق
المخاطب له ، أى على اعتقاده أنه يقول الحقيقة . من
هذه الوجهة يمكننا النظر إلى النهى عن الكذب على أنه
تذكير بهذه الإشارة المنبثقة في طبيعة الكلمة والإزام
بمطابقتها . ثم النهى عن القتل : من البين أن الكلام
كان يفقد كل مسوغ ومجال لو حل لكل طرف قتل
الطرف الآخر . كلما شب نزاع . من البين أيضا أن
الخروج من المجتمع الضيق الذى ينشأ فيه الإنسان
إلى المجتمع الأكبر سيكون من الصعوبة بمكان لو أن
النكاح بين أعضاء الأسرة الواحدة كان مباحا . أضف

الرأى الذى أريد شرحه هنا هو التفرقة بين
الحضارة بما هي ظاهرة تنشأ بنشوء الدول
والامبراطوريات وتنسجم ديمومتها مع كون من التوارث
الراكد الرتيب . وبين الثقافة بما هي ظاهرة أوروبية
محض يمكن تحديد نشوئها بين عامى ١٠٥٠ - ١٢٥٠
على وجه الإجمال . ويتمثل فيها نوع جديد كل الجدة
من التوارث . يكمن فيه سر قوة الغرب .

وهناك مفكر ألماني من مفكرى القرن الثامن عشر .
هو ليشتنبرج الذى عُرف بأقواله اللاذعة الذكاء التى
لا تزال تغذى عقول المثقفين في الغرب إلى يومنا هذا .
وبينها قول تصعب ترجمته ولكن مؤداه أن هناك حيلة
صوتية فائقة^(١) تقوم في حمل الناس على الاعتقاد بأن
شيئا قيل على الأرض قد نزل من السماء .

فإذا ما أن يكون الأمر حقا أو يكون حيلة ليس إلا ،
فهذا ما قد يختلف فيه الرأى . ولكن الشيء المؤكد هو
أنه لا قيام لمجتمع على الأرض إلا استنادا إلى السماء .

انه لولا الإلزام برد العطاء لكان معنى ذلك أن العاطى يملك بلا حدود وأن المُعطى يملك حقاً لا يحده واجب ، أى لا تنتفت المسئولية واستحالة تقسيم العمل - وهو عماد المجتمع .

هذه القوانين الأرية : النهى عن الكذب وعن القتل وتحريم الزنا بالمحارم ثم الإلزام برد العطاء ، ما من مجتمع إنسانى إلا عرفها - ولا أقول احترامها - سواء فى صورة مكتوبة ، أو غير مكتوبة ، وما من مجتمع نسبها إلى بعض أعضائه مهما علت مكانته ، لأن الشرعية والمكانة إنما يأتیان من الاحتكام إليها : فهى موضوعة من قبل : وضعها الأجداد أو كائن يخرج من نطاق البشر أو يعلوهم .

الدين فى المحل الأول هو مستقر هذه القواضين وحصنها الحصين ، وهو من هذه الوجهة لحمة المجتمع وسداه أو كما يقول البعض فى الغرب هو التمثيل الذى يتجسد به الرمز فى حياة المجتمع الإنسانى بما هو مجتمع إنسانى . فإن اختلفت الأديان بعد ذلك فلأن كل دين يضيف إلى هذه السنن العامة المشتركة سننا مستمدة من عرف المجتمع الذى يظهر فيه أو تُصلح من هذا العرف . ثم إنه لا بد لكل دين من أن ينص على من هم الذين تحق لهم مخاطبة الناس باسم السماء : أهم السلف أو الرسل أو الحكام أو الكهنة أو العلماء . إلخ . ثم لا بد له أيضاً من النص على شعائر العبادة وفى مقدمتها الصلوات والقرابين . من هنا تختلف الأديان وتتصارع كأنما قدر على الإنسان ألا يخدم الله دون أن تقترب خدمته باستخدامه من أجل تعزيز نرجسية الجماعة أو تعزيز « ذاتيتها » .

قد يقال إن هذا الكلام إنما ينطبق على المجتمعات القديمة وإننا اليوم بصدد مجتمعات متغيرة تتقدم نحو اللقاء على أرض جديدة هى أرض العلم لا الدين . ولكن هذا الرأى يكذبه ما نراه اليوم من احتدام المشاعر والحركات الدينية سواء فى الشرق أو فى الغرب احتداماً لا مثيل له منذ عهد الحروب الصليبية ، فضلاً عن اشتداد العنصرية . فالدلائل تدل بالأحرى على أن ما لروم بجانب الصواب فى قوله : « إن القرن الحادى والعشرين سوف يكون قرناً دينياً أو لن يكون » فإذا عدنا إلى الماضى تبين فساد هذا الرأى من أساسه فالعلم الحديث يرتبط ظهوره بأسماء أربعة : كوبرنيك ، وكان من رجال الكنيسة وذا نفوذ واسع فى بولنده ؛ وكبلر ، وكان قد ذهب إلى جامعة توينجن لدراسة اللاهوت إلا أن أساتذته تبينوا من تمكنه من الرياضة وتمكن الرياضة منه ما جعلهم يفرغون له منصب أستاذ الرياضة والأخلاق بجامعة جراتس ؛ ثم نيوتن الذى تزايد كتاباته فى اللاهوت وتفسير التوراة عما كتب فى علوم الطبيعة . يبقى جاليليو ، ولكن لجاليليو قصة .

إن جاليليو هو أول رجل فى التاريخ أدرك تمام الإدراك أن شمة نسقا أخذ فى الزوال ، هو النسق الأرسطى إن لم يكن نسق النظرة الطبيعية إلى الأشياء باعتبارها جواهر فردية تحمل ما تحمل من الصفات التى يختلف العلم باختلاف أنحاء إسنادها إليها كالكيم والكيف والمتى والأين ، دون نسيان الجنس كالجماد والحيوان والإنسان ، وأن نسقا جديداً كل الجدة كان بسبيل الظهور ، نسقا يكون العلم بحسبه هو العلم الرياضى ليس غير ، وهو ما يعنى تحول العالم إلى حروف وأعداد ترتكب منها المعادلات وتحول العالم إلى ذات لا علاقة لها بالذاتية ، فهى مجردة من كل صفة

بقوله : « الله سره خفى ولكنه لا يلعب بالزهر » . أريد بهذه الإشارة القول - وإن لم يتسع المقام للخوض في شرح ما أقول - بأن رجل العلم يتضمن موقفه تسليما صريحا أو غير صريح بأن فوق كل ذى علم عليم ، هو مشرع الكون لا مشرع القوانين الإنسانية وحدها . فالتعارض بين العلم والدين لا وجود له إلا في كتب الفلاسفة وأدعيتهم ... يبقى أن نسأل : ما معنى العلمانية إذا ؟

إن العلمانية لا تعنى استقلال المجتمع الإنسانى عن الدين . فهذا امر محال دفعت الاشتراكية غالبا ثمن جهله أو تجاهله . فالدين روح المجتمع أيا كان ، وليس «روح مجتمع بلا روح» .

هل تعنى العلمانية إذا استقلال الحكم أو الدولة عن الدين ؟ الجواب أيضا : كلا . وإلا فما معنى الرموز والشعائر ، كالأعلام التى يموت من أجلها المواطنون ومراسيم التتويج أو افتتاح البرلمان أو القسم الذى يؤديه رئيس الولايات المتحدة ويده على الشوارة ؟ ولا أتحدث عن المؤتمرات الصحفية : يكفى أن يشهد القارئ على شاشة التليفزيون السيد ميتران وهو يتحدث في أحد هذه المؤتمرات ليرى صورة مُثلى من صور «الكهانة السياسية» . ولا يدهش القارئ لهذا التعبير فلا قيام لحكم إلا بالدين ، فبأن ادعى مناهضته أو الاستقلال عنه فلن يخرج عن أن يكون ديناً مضادا . ومنه ضرورة الشعائر بما هى همزة الوصل بين الأرض والسماء أو بما هى أسمنت الاعتقاد وعنوانه .

إن الإجابة عن سؤالنا عن معنى العلمانية يقضى الانتباه إلى أن لكل حياة اجتماعية بعدين . أولهما

سيكولوجية أو حتى إنسانية وإنما يقتصر تعريفها ، كما تم على يد ديكارت ، على الفكر وحده ، وإكاد أقول : على الفكر الحساب . ثم إن تحسينه للعدسات مكن جاليليو من اكتشاف أقمار المشتري الأربعة ، مما كذب عيانا ، إذا جاز التعبير ، الادعاء بكون الأرض هى المركز الثابت الذى تدور حوله وحده الأفلاك ، وجعل من الصعب الأخذ بالخروج الذى دعت إليه الكنيسة ، إلا وهو التسليم بأن مذهبي كوبرنيك وبطيوموس يستويان من حيث لا يعدو كلاهما أن يكون «إنقاذاً للظواهر» أما الحقائق فلا يعلمها إلا الخالق . هذا بينما اعتقد جاليليو مثل كيلر من قبله ونيوتن من بعده ، أن من أكبر نعم الخالق علينا منحنا القدرة على أن نعلم بعض ما يعلم ... من الحقائق . أضف أن جاليليو كان داعية من الطراز الأول انفرد بأسلوب يعد أحسن ما عرفته اللغة الإيطالية من النثر خلال القرن السابع عشر ، وأن حماية آل ميديسيس وإغداقهم المعونة عليه قد أثاروا حفيظة اليسوعيين ودسائسهم على نحو يذكر بما حيكت حول روبرت أو بنهايمر ، مفجر القنبلة الذرية ، أيام الماركسية بالولايات المتحدة . خلاصة القول أن اصطدام جاليليو كان اصطداما بالارسطية قبل أن يكون اصطداما بالكنيسة وأن مثوله كارهها أمام محكمة التفتيش بروما لا يدعو إلى الشك في صدق إيمانه بالكنيسة الرومانية المقدسة . إن قرن العباقرة ، كما سعى القرن السابع عشر ، كان يزخر بعباقرة العلم والدين معا : أبلغ دليل على ذلك باسكال .

ثم حتى في عصرنا هذا ، ألا نعلم إلى أى مدى بلغ امتعاض أينشتاين حين بدأت نظرية الكوانتا تشكل في الجبرية الآلية التى كانت سمة من سمات العلم منذ استتب على يد نيوتن ، وكيف عبر عن امتعاضه هذا

شارلمان أو ضعف على الأقل ادعاء كونها الوريثة .
الشرعية للإمبراطورية الرومانية في مواجهة الدول
الناشئة على يد الملوك وبخاصة في انجلترا وفرنسا .
ولكن هذه الدول الناشئة كانت لاتزال دولا ضعيفة ،
بعيدة عن أن تنتشر في كل مناطق أوروبا . ومنه كانت
الكنيسة هي الدولة الأولى في هذه القارة حتى أن بعض
المؤرخين لا يتردد في الحديث عن «المملكة البابوية»
كانت هي التي تتولى الدفاع عن حدود أوروبا في وجه
غزوات المسلمين في الجنوب وغزوات القبائل النورماندية
والإسكندنافية في الشمال ، كما كانت هي التي شنت
الحروب الصليبية جنوبا وشنت أيضا حملاتها
التبشيرية شمالا ، في الدنمارك وبلاد البلطيق التي ظل
بعضها ، مثل ليتوانيا ، يدين بالوثنية إلى القرن الثالث
عشر . أي كانت هي الدولة المستولة على علاقات أوروبا
بالخارج . ثم هي التي كانت تتولى أيضا مهام الدولة في
الداخل ، كجمع الأموال وتعبئة الجيوش والأساطيل
وبناء المدن والثغور والمستشفيات والكنائس والإشراف
على عقود الزواج ومراسيم الدفن وتوزيع التركات
وتعداد السكان . أما التربية والتعليم فغنى عن البيان
أنهما كانا بيدها وبيدها وحدها . صحيح أن الفصل بين
السلطتين الزمنية والروحية بند من بنود العقيدة
المسيحية لم يغب قط غيابا تاما عن ضمائر المسيحيين
استنادا إلى قول المسيح : « اعط لقيصر ما لقيصر وله
ما لله ولكن من بنود هذه العقيدة أيضا أن السيد
المسيح قد سلم بطرس السيفين ، سيف الدنيا وسيف
الدين . ومنه ثار السؤال : ومن هو خليفة بطرس ؟ كان
رأى الكنيسة أن السيفين سيفها أحدهما ملك لها ،
والآخر مجعول لخدمتها ، هي وحدها التي تملك حق

البعد الأفقى ، وهو يتلخص في حصيلة الأفكار التي
تشمل المعارف التقنية ، كتلك المتعلقة بمسح الأراضي ،
أو صناعة الخزف أو تحصين المدن ، كما تشمل
المعتقدات ، سواء ما تعلق منها بالدنيا ، أي بتوزيع
المحال والقوى الاجتماعية ، أو بالدين : أي الفروض
والعبادات . وكثيرا ما يصعب الفصل بين الجانبين ،
المعرفي والاعتقادي ، في الواقع وإن تميزا في ذهن
وربما كان من أوقع الأمثلة على ذلك ما نعلمه من
مساهمة علماء الرياضة الإسلاميين ككتاب بن قرة
والخوارزمي والكاشي في تطوير العلم الرياضي - وهو
أبعد المجالات عن الاعتقاد . فإليهم يعود الفضل في نقل
مركز الثقل في هذا المجال من الهندسة إلى الجبر ،
وأغلب الظن أن هذا التطوير لم يكن مقطوع الصلة
بكثرة المشكلات المتعلقة بتوزيع التركات ، وهي
مشكلات ما كانت لتظهر في مجتمع يقضى بأن تؤول
التركة كلها إلى الابن الأكبر وحده .

أما البعد الشانسي فهو البعد الرأس ، وأعني به
التوارث من جيل إلى جيل . هذا التوارث هو ما نسميه
بالترية التي تقوم بها الأسرة أولا ثم تتولاها بعد ذلك
منشآت الدولة والدين . وإن لم يغب عن القارئ أن
الأسرة نفسها نتاج للدولة والدين اللذين يتوليان أو
يتولى أحدهما عقد الزواج وحله . وتقوم العلمانية ،
حسب تعريفى لها ، في ظهور طريقة من طرق التربية أو
التوارث مستقلة ولو إلى حد عن هذين الطريقين . هذه
الطريقة هي الثقافة التي بدأت بالإشارة إليها كظاهرة
أوروبية محضة ، خرجت إلى الوجود بين منتصف
القرن الحادى عشر ومنتصف القرن الثالث عشر .
ذلك أن هذه الحقبة قد ضعفت خلالها إلى أقصى
مدى قوى الإمبراطورية الجرمانية التي أسسها

توجيهه على النحو الذى تراه . أما الملوك فكان كل منهم يرى أنه وحده الخليفة - بصفته ملكا .

ولكن الأمر الذى يهمنى فى المحل الأول هو أن الحروب الصليبية كانت لها نتائج ما كانت تتوقعها الكنيسة . فهى أدت إلى تعدد الصلات بين المسيحية والإسلام ، وبذا عثر الأوروبيون على ما كانت تذخر به الحضارة الإسلامية من نفائس التراث اليونانى أصولا وترجمات وشروحا . فضلا عما عثروا عليه فى بيزنطة .

ومنه انتشرت فى المدن التى كثر عددها خلال هذه الحقبة طبقة من الناس لا شغل لهم سوى الدرس والتدريس . هؤلاء المشتغلون بأذهانهم . إذا أردنا لهم اسما يعرب عن رؤيتهم لأنفسهم وعن دورهم الاجتماعى فى هذا المعترك - تكونت حولهم خلائق يؤمها أناس من طبقة ناشئة هى طبقة البورجوازيين أو سكان المدن ، وتكونت منهم ومن مريدتهم فئة جديدة ظهرت فى مجتمع لم يكن التجارى فيه أو الصناع أو رجال الكنيسة أو النبلاء يرون أنفسهم على أنهم أفراد متساوون أمام القانون بل على أنهم فئات لكل فئة منها حقوقها وامتيازاتها . فقد كان من شأن الصراع الدائر بين الكنيسة والإمبراطورية وبين كليهما والملوك ثم بين هؤلاء والنبلاء أن تمكنت كل شريحة من شرائح المجتمع الأوروبى من التضامن دفاعا عن مصالحها فى شكل رابطة جامعة (ومنه اسم الجامعة) بالمعنى الذى نعرفه اليوم) سميت أيضا بالمجسدية . هذه المجسديات كانت خلقا من خلق المجتمع الأوروبى لا جذوره فى القانون الرومانى ، لم تلبث أن صارت قوة يحسب لها حسابها ، حتى أن الحديث عن الملكية

المطلقة إنما يصدق فقط من حيث كان الملوك يريدون إسناد مشروعيتهم إلى الحق الإلهى ، أما فى واقع الأمر فكان كل ملك لا يعمل إلا بمشاورة مجلس يضم ممثلين لمختلف الفئات . على هذا الغرار إذا تكاثف المفكرون الذين نتحدث عنهم فخرجت منهم قوة محدثة يكفى فى الدلالة على منحها ذكر ما ربه به أحدهم على سلفه اقتراح عليه مناظرة فى موضوع الحيوانات ، قال : «يصعب على الحديث عن الحيوانات . فأننا قد تعلمت من أساتذتى العرب أن اتخذ من العقل مرشدا ، أما أنت فتقنع بأن تتبع أسيرا قيد السلطة الموهلة . أهناك اسم آخر للسلطة غير القيد»^(١)، ولم يلبث أن تشكلت من هؤلاء ومن طلبتهم جامعات - بالمعنى المعروف للكلمة هذه المرة - انتهزت الصراع بين الأطراف المختلفة لتحفظ باستقلالها فى وضع لوائحها وبرامجها ومبادئها وتأسيس أبنيتها . يندق عليها كل طرف المال لما يراه من تصاعد نفوذها بين الشباب فتساخذ المال بشروطها ، فإن لم تقبل أخذته من طرف آخر .

مثال ذلك أن الهبات التى أغدقها فردريك بارباروسا عام ١١٥٨ على جامعة بولونيا كيما تمنح الطلبة الأجانب حق السكن بها كان من آثارها أن صار للطلبة الذين وفدوا إليها مع عائلاتهم نفوذ كبير فى تصريف أمورها وإن قل فيها الاهتمام بالدراسات اللاهوتية بينما زاد زيادة كبرى فى مجال العلوم المدنية وبخاصة القانون حتى صارت لها فى هذا الميدان مكانة دولية مؤكدة . بينما جرت الأمور على نحو مختلف فى جامعة أخرى حظيت بذات المكانة . هى جامعة باريس : فلقد أمر البابا هونوريوس الثالث عام ١٢١٩ بحذف دراسة القانون المدنى بها وذلك فى أغلب الظن تحت ضغط فيليب الثانى ملك فرنسا الذى كان يخشى آثار هذه

الدراسة على القانون الجارى بحكم العرف في فرنسا ،
لكنه عوض ذلك بمزايا جعلت منها كعبة الدارسين في
الفلسفة واللاهوت حتى صار عدد الطلبة الأجانب بها
يزيد عن عدد الفرنسيين . هذا في حين احتفظت جامعة
أكسفورد التي لم تكن قد حظيت بعد بالمكانة ذاتها
بطابعها التقليدى في دراسة اللاهوت فركزت تعليمها
على شرح الكتاب المقدس ، ولم تبد إقبالا على المسائل
الفلسفية التى اثارها أرسطو وابن رشد وابن سينا
بينما أولت كتبهم في الطبيعة كل عناية . فلا غرو أن
خرج منها فرانسيس بيكون .

هذه الجامعات التى لم يدخل ظهورها في حساب
الكنيسة كانت حصونا منيعة لتوارث الفكر المستقل عن
الحكم (لا ننسى أنا تحدثنا عن الكنيسة من حيث كانت
هى الأخرى دولة) ، وبهذا المعنى أقول إنسا كانت
مؤسسات علمانية . فهى بحكم دساتيرها قد جندت
أذنى المدرسين وأعلمهم وضممتهم في متجسديات بعيدة
عن مسئوليات الحكم الكنسى . خلاصة القول إن القرن
الثالث عشر قد شهد للمرة الأولى هذه الظاهرة الجديدة
كل الجدة : حلول المدرس محل الأسقف والقس
كشراح للمذاهب والنصوص . لا بل إن الأساتذة
والمدرسين لم يلبنوا حتى حلوا محل الأساقفة وغيرهم
من رجال الدين كميدعين خلاقين للمذاهب ، تتأثر
بتعاليمهم الكنيسة نفسها . أضف إلى ذلك أن خريجها
كانوا هم العناصر التى لا تستغنى عنها دولة من الدول
سواء في مجال القانون أو في مجالات المشروعات
الهندسية أو الطب أو الفنون أو المعمار . فالدولة لم
تنشأ الجامعات في أوروبا وإنما قامت بفضلها . فإذا
كان من المغالاة أن نقول إن الإنسان قد بلغ سن الرشد
عام ١٢٥٠ ، إلا أن من الحق ، كما لاحظ أحد

المؤرخين ، أنه قد أخذ عندئذ في الوقوف على قدميه
واكتشاف الدنيا من حوله . ولولا ذلك لما كان ظهور
العلم وظهور العصر الحديث . فكيف يكون كوبرنيك
بدون جامعة بولونيا أو كبلردون توينجن ؟ إن جاليليو
ما كان ليكون لولا الجامعة التى درس ودرس بها ،
جامعة بادوا ، ولا نيوتن بغير كمبريدج .

أما في الشرق ، فقد سارت الأمور مسارا مختلفا
لا احتاج إلى الإطالة في وصفه . فالشرق مهد
الحضارات . فيه ظهرت الدول مع ظهور الكتابة التى
لولاها لما تحولت هذه الدول إلى إمبراطوريات . ولكن
نزوع الدولة الطبيعي إلى استعباد الدول الأخرى وإلى
استعباد شعبيها . إذا استطاعت كان من شأنه أنه حتى
هذا الفن نفسه ، فن الكتابة ، قد أخضعت الدولة
لأغراضها فمنعت عن الشعب وجعلته حكرا مقصورا
على طبقة من موظفيها . هو امر يخلو من الدلالة أن
نرى الأرض التى ظهرت فيها الكتابة لا يزال شعبيها
يعانى الأمية إلى حد بعيد ؟ إنه إذا كان الدستور
الأمريكى ينص ، فيما أظن ، على أن الله بصير بالشعب
فالأصدق القول فيما يتعلق بنا إن الشعب لا يقلت من
عين الدولة . هذا الذعر الدفين من الدولة الذى يمتد إلى
آلاف السنين ، هذا الذعر الذى هو أخبز رذائل
النفس كما يقول بولجاكوف ، قد أفسد حتى وظيفة
الكلمة عندنا فصار ، وهى الموجهة لتكون أداة يربط
بها الإنسان نفسه أمام ضميره أو أمام البارى -
صار أداة للزوغان . حتى إنى لأشك في أن تكون «إن
شاء الله التى نردف بها كل اتفاق أو وعد صادرة عن
إيمان حى وليس عن تجنب للمسئولية بتركها لمن وسع
صدره ..

إلى متى ؟

المبدع - تلك الحركات الفكرية التي يتجاوب معها الشعب كافة وينقسم بين مناصر ومعارض وإن لم تفقه الغالبية منها شيئا ، وإذا تركنا جانبا الحركات الضخمة الجارفة كحركة الأنوار التي أدت - مع عجز الدولة عن أداء مهامها - إلى اندلاع الثورة الفرنسية أو كتفجير المذاهب الاشتراكية مع تصاعد المدنية الصناعية خلال القرن التاسع عشر ، واقتصرتنا على الحركات الفكرية المحدودة النطاق كنظرية التطور في مجال العلم أو السوربالية في الفن أو البنيوية فيما يسمى بعلوم الإنسان أو الوجودية في الفلسفة ، فأقصى ما نستطيع قوله هو أن مصر - ولنقصر حديثنا عليها - لا تخلو من المثقفين ولكنها تخلو من الثقافة .

ومنه يتبين أن مهمة مثقفينا لا تقوم في الدفاع عن الثقافة أو في التنبؤ بمستقبلها بل في خلقها خلقا ، وهو محال إلا أن يَخْذُوا من الخالق قدوة ، فليبدعوا من حيث بدأ . قال لرسوله : اقرأ .

حين يتولى مثقفونا صنع الحروف من كل مادة صالحة . خشب أو معدن أو بلاستيك ،
وحيث تنتشر الحروف على أرض مصر انتشار التراب ، وحين يتمكن أبناؤها من أن يركبوا من هذه الحروف آيات من الكتب المنزلة أو أبياتا من الشعر أو الزجل ، أو بعضا من الأمثلة الشعبية أو ما يروق لهم من الخواطر ،

وحيث يكون مثقفونا حلقات تقوم بتعليم من أراد فنون الرسم والنحت والشعر والرواية والصحافة والسينما والمسرح ، عدا المبادئ في مختلف العلوم ، وحيث يجرون - رغم محبتها لها - على كسر حاجز الفصحى التي تجعل منهم سواء أرادوا أو لم يريدوا طبقة من

أقول «الدولة» ولا أقول «الدين» . صحيح أن الدين محافظ بطبعه . ولكن هذه السمة إنما تعنى في المحل الأول المثابرة ، مثابرة الجماعة ، على البقاء . أما محافظة الدولة فتعنى الاستئثار بمقاليده الحكم وبمزايا الطبقة التي يخرج منها القائمون بأمره فالقول بأن غلبة الغرب على الشرق تعود إلى الاختلاف بين المسيحية والإسلام - وهو قول شائع في الغرب - يبدؤى اعتقادا مرييا يدحضه من جهة أن الإسلام قد اتسع في بعض عصوره إلى جدل حاد خصب بين «أصحاب الرأي» و «أصحاب الحديث» ، ويدحضه من جهة أخرى أن المسيحية نفسها حين استقرت في الشرق ، في بيزنطة ، فحذا أباطرتها حذو ملوك الفرس - ملوك الملوك كما كانوا يسمون أنفسهم - ونقلوا عنهم أبهة بلاطهم وترفه ومراسيمه مثلما صنع الأمويون والعباسيون ، قد آلت إلى الزوال دون أن تترك - عدا بعض الأيقونات - أثرا يعتد به بالقياس إلى الإسلام أو إلى المسيحية الغربية .

فالأصدق أن الإسلام منكب بالشعوب التي غزاها من حيث هي شعوب نكبت بدورها بنظم وأجهزة سياسية مكروسة . مهما تنوعت ، لتأمين هيمنة الدولة على جميع مرافق الحياة . والنتيجة الأمر هي أننا صرنا شعوبا تهلل لكل من دارت براسه ، سواء أكان فردا أو جماعة أو مؤسسة ، أنه وحده مصلحها ، شعوبا تجرى جيلا بعد جيل وراء المهدي المنتظر دون أن تعرف بعد الخيبة إلا الخيبة !

فماذا عن الثقافة بيننا ؟ إذا أردنا بالثقافة امتدادا لما عرفت بها من كونها منهجا للتأثر

إليها مشاريعهم من أثرياء المصريين ذوى الهمة أو
الذكاء .

وحين يصمدون في وجه الضغط - إن لم يكن
الردع - الذى لن تتوانى الدولة عن ممارسته إزاعهم ،
حينئذ يجوز القول : بدأ شعاع من الثقافة يشرق
على مصر ، بدأنا نقف على أقدامنا .

«الخاصة» الذين يقرأ بعضهم ما يكتبه البعض الآخر
دون أقل تجاوب مع «العامة» ، فيبدأون على الأقل بأن

يقدموا لهؤلاء المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة إن
تألفوا وإن ترجمت .

وحين ينجحون في الحصول على الأموال التى تحتاج



الرواية واثواق متغيرات الواقع العربى واستجابات الرواية الجمالية

لان اللغة كائن اجتماعى بالدرجة الاولى ، ولا لان عمليات تخليق الدلالة تنطوى على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية ، وتكشف عن مدى تراكم الافاق المتعددة التى يمكن تأويل النص الادبى فى إطارات حركتها الفاعلة . ولكن ايضا لان النص الادبى عمل مطروح اساسا فى ساحة عملية التوصيل ، اى انه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته ، وتعقيد شفراته ، يسعى إلى الوصول إلى القارئ ، وإلى إحداث استجابة ما له لديه .

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت العلاقة بين النص الروائى العربى والواقع الذى يصدر عنه ، تلجأ هذه الدراسة إلى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين أو بالاحرى مرحلتين منفصلتين وإن كان بينهما شىء من التداخل . وتعى الدراسة أن بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية ، ولكنها

لا شك اننا نعرف جميعا اننا نعيش فى عالم سريع التغير ، وإن هذ التغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربى ، ولا يمكن أن نتصور أن الكاتب العربى فى معزل عن هذه التغيرات ، لان الكاتب الحقيقى هو ترمومتر قياسها ، ومن هنا سنحاول فى هذه الدراسة أن نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضارى الذى تصدر عنه ، أو بالاحرى بكل مكونات الإطار المرجعى الذى تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه . وتعتمد هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعى المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التى يستخدمها الكاتب ، وبين مختلف مكونات الإطار المرجعى الذى يتعامل معه ، بما فى ذلك مكوناته النصية والاجتماعية . ذلك لانها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لانها توقن باستحالة كتابة نص لادلالة له ، وبالتالي لا صلة له بالواقع الحضارى الذى ينبثق عنه . ليس فقط

تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسية ، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح ، وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية ، وثانياتها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي ، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبده ، وبوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث ، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه . وثالثتها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية ، ودلالات الشكل ، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي . ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة ، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب نواهد إحالة النص الروائي إلى الأطر المرجعية التي ينبثق عنها ، وبوعية الحوار الذي يقيمه معها ، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه .

ولنبدا بالتعرف على التغيرات التي انتابت هذا الواقع العربي ، على الصعيد المعرفي الذي بنطوى على البعدين التاريخي والأيدولوجي على السواء . ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع . ونلاحظ في هذا المجال أن الواقع الذي ساد تاريخنا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء ، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، انسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية أو التقليدية للعالم . وهي الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع

المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسولوجية ، مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد .. وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراد وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة ، وهو اعتماد لا يخلو من توتر ، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع ، وغالبا ما تنفثه لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية ، بالمعنى الرمزي والحرفي معا ، ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفقرة والتفتت ، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على أن يكون فضاءا شاملا شبه موحد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية ، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها . ولهذا كان ثمة إحساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء إلى هذا الواقع بين أفرادها ، إن يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون وقيم الإخاء التي لم تتكثف بعد عن خوائها ، أو عن إخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح ، الذي تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة إلى ما لا نهاية . ويتسق هذا الاعتماد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذي تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التي تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات ، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة . فكل فرد فيه يولد وقد تيقن أن عليه أن يواصل مهنة أبيه ، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التي تمتع بها . وقد أدت هذه المعرفة اليقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي ، وإلى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي .

أما المرحلة الثانية ، والتي تمتد منذ الحرب العالمية

بدلاً من طابعها العرقى والإنسانى القديم . فلم يعد الفضاء الاجتماعى القديم موجوداً ، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيباتها الجديدة على الفضاء الجغرافى المفتوح الذى عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية ، أو ازاحتها بعيداً عن متناول الحياة اليومية ، ولكن أيضاً لأنها بطبيعتها الاجتزائية ، وتحديداتها البيئية والطبيعية ، سلبت من الفضاء الاجتماعى القديم خاصيته الموحدة . لأن أحياءها لا تسع جميع الافراد والقوى الاجتماعية ، ولا تعدد إلى تحقيق التقارب بينهم ، وإنما تفرض الحدود وتضعب من فرص التفاعل ، وتجعل كل منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التى يتحرك فيها ، أو التى يتوق إلى الانضمام إليها . ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعى مجزأاً ومكوناً من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معاً . وتصبح تلك الفضاءات مكاناً للغربة . بدلاً من الألفة والوثام ، وتتسم بقدر كبير من الانغلاق ، الذى يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعى بين تلك الفضاءات . وهذا ما يرهف آليات التافس بدلاً من روح التعاون ، ويزكى سعار شهوة الترقى إلى الشرائع الاجتماعية الأعلى ، ويوهن من الاستقرار ويضعف فرص التماسك الاجتماعى . وفى هذا المناخ يسيطر الوعى الفردى ، لا على حساب الوعى الجمعى فحسب ، وإنما فى حال من الصدام المستمر معه .

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعى إلى المستوى القومى سنجد أن هذا الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعى ومن إدراك الذات المعرفى لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربى وإن تأخر عنه نسبياً من الناحية التاريخية . وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربى الواقع تحت

الثانية وحتى اليوم ، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم . وهى نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبى للتجانس الثقافى الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعى ، وتجزئته ، وتعددية أنساقه التى غاب عنها تكامل المجتمع التقليدى النسبى ، وبلورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة ، وانتهت من ساحتها إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردى المتبادل ، لتحل مكانه آليات الاعتماد المؤسسى أو الاجتماعى المتبادل . فلم يعد ممكناً الحديث عن نسق اجتماعى واحد ، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية كما كان الحال فى المجتمع التقليدى القديم . بل أصبح الأمر متعلقاً بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبياً فيما بينها ، ولكن الواعية فى الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التى تشترك معها فى تكوين المجتمع الأكبر ، المجتمع الأم . وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية ، ولكنها ذات صلة ما يظهر هذا المجتمع الجديد الذى غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة . واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة ، المدينة التى تعى اختلاف أبنائها ، وتسعى إلى إرضائهم جميعاً ، ولا تنجح فى الوقت نفسه إلا فى استثارة غضبهم معاً . ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص فى صدام مستمر مع بعضهم البعض . فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوى لا توفر مجتمعاً أمومياً بديلاً ، وإنما مجتمعاً بنوياً عامراً بالفوضى . ومن هنا نجد أن التوتر فى هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع ، وأصبح محكوماً بآلياته المحركة ، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة ، وسادت قوى الصراع والتمزق ، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينياً

الثقافية وغير ذلك من الظواهر الغريبة للخريطة الثقافية العربية برمتها .

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكاتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين بترائهما النص من ناحية ، وبواقعهما الحاضري من ناحية أخرى ، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت في هذا المجال بالنزوع إلى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهرا وقتها إلى حد كبير ، أو على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة إلى النهوض ببرنامجهما التحديثي الطموح . وادى هذا على صعيد البنية الأدبية إلى تأسيس النموذج الأولي للنص العربي — (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها — على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارئ العربي من خلال الترجمة

فلم تسع النماذج الأولى من الرواية أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة . إن كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعف فأمكن استبعاده أو بالأحرى القفز عليه .

وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن التراث . ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حوار مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها . وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانقسام القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفي . فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي ، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية

السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية ، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة . فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه إلى خارج الذات التي تعرف أن عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى ، وإذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى انقسام الذات على نفسها . فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار ، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير . وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام ، وعلى صعيد كل بلد على حدة ، فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه . وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في الساحة العربية في المرحلة الأولى . وكيف وافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧ .

ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها . وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية ، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية في بيروت ومصر ، وكان التدمير ينتاب لفكرة المركزية ذاتها ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتمهيش . وظهور منابر جديدة في الأطراف والهوامش ، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشبثهم في المناق ، بل وظهور منابر المناق العربية في أوروبا ، ويزوغ مراكز النقط

الغربية في مركز اهتمامهم ، بينما دفعوا المعرفة بترائهم ، وهي معرفة ذات طابع تقليدي ، إلى هامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها .

فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها ، لأن آخر ما أرمى إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به ، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية ، ومنزلتها من أوليات الاهتمام كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التي دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف « العصري » إلى فخاخ تهमيش معرفته بترائه .

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث . وأخذت مسألة تأسيس المجتمع المصري تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية ، وإبراز أوجه الاختلاف في المشروع الحضاري كله . وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفي قوة إضافية نابعة من الحنكة التي كسبها في معاركه مع الجديد .

من ناحية ومن أزمة المشروع الغربي وتردد الحديث في الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه وهو حديث مهما تكن هامشيته في الغرب ، فقد وجد أذانا صاغية لدى المتشككين في جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربي وبالإضافة إلى هذا كله ، فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة أساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت إلى قلب المؤسسة التقليدية ، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول في الأزهر مثلاً بدءاً من محمد عبد الحليم عبد الله حتى سليمان فياض وعبد جبير . كما أن

التركيبية الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائع الاجتماعية الدنيا . فبعد أن كان معظم الكتاب في المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الأرستقراطية حتى الشرائع العليا للطبقة الوسطى ، أخذت الرواية العربية تعرف كتاباً انحدروا إليها من الشرائع الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعي مروراً بأبناء العمال والفلاحين ، ولا تتفصل طبقة الحوار مع النص التراثي عن إشكالية هوية النص الروائي الجديد ، ومدى وعي الكاتب بدوره في واقعه ودور عمله فيه . ومن هنا انطلق النص الروائي الوائق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الإحالة التقليدية ، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضيع أدبية في فصوص المرحلة الأولى . ثم ارتد على عقبيه في المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك في كل الرواسي والثواب لينقض كل ما رسخته قواعد الإحالة التقليدية من مواضيع ، ولبيد كل ما قدمته من مصادرات .

وقد بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابها التغيرات والتحورات .

وسنحاول الآن أن نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردى معا وهو الرواية ، وسنبداً هنا بموضوع قواعد الإحالة وعلاقة النص بالواقع ، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكيسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكتابة ، والبنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة . ولكننا نطور فكرة ياكيسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة البلاغية إلى مجال التصنيف

الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظياً له واستمراراً موقعياً لصورته وتصورات^(٥)، أن الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحدائق بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة، النص، الواقع. وكلما ازدادت درجة التباين بينهما كلما برزت وتبلورت علياً الجدول المستمر بين العالمين.

وإذا ما أدركنا هذا كان علينا أن ننقل إلى المجموعة الثالثة من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي، وهي المتغيرات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية، أو ما ادعوه بالمحتوى الدلالي للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي، ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائي الحدائشي. لننتقل من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسي في قواعد الإحالة بين هذين النوعين من الكتابة.

فمن حيث المنطلق :

★ كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني إنجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الإنسانية، ولذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية. وكانت هناك مجموعة من الرواسي

والتأريخ الأدبي. وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسألة بشيء من الإيجاز نشير إلى أن الكناية، ومنها تستقي الكنية وثنى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية، فإذا كنينا رجلاً بأبي على، كانت هذه إشارة إلى علاقة عفوية حسية بينه وبين ابنه على، أو إذا أشرنا إلى التاج ونحن نعني الملكة كانت هذه الإشارة تعتمد على استخدام الجزئي للتعبير عن الكل. ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض أن النص جزء من الواقع، أو انعكاس له أو تصوير لبعض جوانبه على الورق. وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها. أما الاستعارة، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال، فإذا قلنا رنت إلينا ظبية، ونحن نعني امرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضرورياً لإحداث التأثير، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت، وازدادت حدة الجدول بين المجالين وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف كلما زادت فاعلية الاستعارة. وعندما نتحدث عن علاقة استعارة بين النص والواقع فإننا نشير في هذا المجال إلى علاقة بين مجائى نوعين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر.

ويدرك مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية^(٦) أن الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربي الحديث^(٧). أن هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير في جوهر الرؤية ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية^(٨). أن جوهر التغير كامن أساسي في مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحالته^(٩). أن

الخارجى نفسها ، ومع تزايد الوعى بنصية النصى ووقائعية الواقعى . وتحولت خرائط النص الالىفة إلى متاهات مدوخة ما إن يدلف إليها القارئ حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه ، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة ، حتى يشك أن يكون معاديا للنبات والاستقرار .

★ كان القص التقليدى يفترض وجود درجة من التماثل فى منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ لانهما معا ابنا هذا الفضاء الشامل للوجد والموجد ، ولأن صلبة القيم الاجتماعى وتماسك الرؤية الجمعى التى يتقنان عليها معا تخلق قدرا من الثقة فى إمكانية التواصل والتوصيل .

فافتراض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير ، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التى تصل فى كثير من الأحيان إلى حد التناقض ، بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحا لشفرتها الدلالية المعقدة . بالصورة التى تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة إلى أن تكون معادلا أدبيا لحلة التفتت والتشظى التى تستشرى فى أرجاء الوطن العربى ، بل وعلى مستوى الفرد العربى ذاته .

ومن حيث البنية الروائية :

★ كانت البنية الروائية تعتمد على واحدة المنظور ، وواحدة الصوت ، وواحدة وجهة النظر التى تروى منها الأحداث . وكانت تلك الواحدة هى المنطق الذى تنهض عليه عملية التماسك الداخلى للنص الروائى ، وهى المصدر الذى تتولد منه تأويلات النص المحدودة . ذلك لأن مثل هذه الواحدة تخلق حبكة روايتية لا تتسم

الاجتماعية والقيمية الصلبة التى يمكن الاطمئنان إلى تسليم الاغلبية بها ، والتى تساعد على التنبؤ الذى تتخلق به مجموعة من التوقعات التى لا سبيل إلى الشك فى حدوثها .

فأصبح استشراف ابعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدى يحتلان مكانة رئيسية فى تناول الظاهرة الإنسانية التى لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع بنفس الوضوح والصرامة اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية . ومن هنا اختفى كلية أى تصور لوجود حقائق مطلقة ، وسادت النسبية بلا منازع ، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر وبرزت مسألة تعدد الأصوات إلى المقدمة . وتفجرت كل الرواسى القديمة ، وأخذت الاحتمالات تتسرب إلى كل شئ وتطرح على الكاتب والقارئ معا لا نهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات . ون هنا استحال التنبؤ بالنتائج ، واختفى الإجماع الضمنى القديم .

★ كان القص الواقعى التقليدى يعتبر نفسه معادلا للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق . وينطلق من مصادرة أساسية أن كل ما عده غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك المهارة الحاذقة . ومن هنا كانت المباراة الروائية هى مباراة فى دقة المحاكاة ، وسباق من أجل اقتناص القارئ فى شبكة الوهم القصى والدخول به إلى خرائطه الالىفة لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه .

فأصبح هذا القص التقليدى مجرد مجموعة من المواضيع الأدبية التى لا يمكن أن ندعى أن لها أهمية أكثر من تلك التى نجدتها فى شتى صور القص المختلفة . فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع

خلق ذاكرة النص الداخلية ، وعلى التتابع الكيفي الذى يعتمد أساسا على المنطق الجدلى فى خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التى تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها .

★ كان الموضوع الروائى يحتل مكان الصدارة ، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحكبة ، واقتناص القارئ فى شبكة اللاهات وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها ، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء ، أو بالأحرى تشجعهم ، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث ، ولمتابعة خيوطها . فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصر الرئيسى فى جذب اهتمام القارئ .

فتراجع الموضوع من الواجهة ، ويدأت استراتيجيات القص ، فى محاولاتها للكشف عن حدة وعى النص بذاتيته تتقدم إلى الواجهة ، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا فى صياغة العالم القصصى ، وتراجعت مكانة الحكبة القصصية ، وأصبح من هم النص الروائى أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التى تنطوى عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التى يستخدمها . وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعى وأسطورى وخيالى ورمزى وتاريخى وغيرها . مما غير من طبيعة التلقى ومن البات التشويق ذاتها . فقد أصبح تفتت السرد ، وتفكك الحكبة ، وتدخلات الروائى القصصية فى سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارئ ، والباعثة على اهتمامه .

كان الشكل الفنى يتم بالثبات ، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات فى قالب روائى واحد

بالإحكام فحسب ، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك . ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببى والتداعيات المنطقية ، والتوقعات التى لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ فى أغلب الأحيان . وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضى إلى الحاضر وصوب المستقبل .

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسى على تعددية المنظور والصوت ، وتريق بعض لجزائها الشك على الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المتابعة المعرفية . وقد أدى هذا بالتالى إلى تغير مفهوم الحكبة كلية ، بل وإلى الإطاحة به كلية فى بعض الأحيان . وحلت مكانها مجموعة من البدائل التى تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التناظر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلى للنص . وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخى التقليدى ، وإنما يلجأ إلى تدوير الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى .

★ كانت الروابط التى تخلق التماسك الداخلى للنص الروائى تنهض على منطق التتابع السببى ، والتسلسل المنطقى للأحداث . وهو المنطق الذى جعل الحكبة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت "إذية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بتعبير أميروتو إيكو لا يحتمل مثله فى ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد .

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدى ، ولم تعد الدعايات قائمة على المنطق السببى ، وإنما استنت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل ، وعلى ترجيح الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة ، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة ، واعتمدت روابط التماسك الداخلى على

هويته الداخلية بروزاً إلى السطح . ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائع الاجتماعية الرئيسية ، وإنما جنحت إلى الاهتمام بالمناطق الهلشسية في التجربة الإنسانية وفي الواقع الاجتماعي معا . وفقد الشكل نفاذه ، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوتي حتى الخطاب التاريخي والسياسي والوثائقي ، بل وحتى الخطاب السياسي والإحصائي بل والنقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها .

ومن حيث الفضاء الروائي :

★ كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادرا على احتواء العناصر المختلفة دين الوعي بمدى تناقضاتها الداخلية ، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر . إذ كان المكان واقعياً في تجسدها التي تجعل الإنسان المسيطر على كل شيء لا يعجز به كثيراً ، ولا يلتفت لأي من قدراته الفاعلة في حياته . لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث .

فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة . أصبح فضاءاً مشحوناً بالتوتر ، مزدهماً بالحواجز والحدود ، معتبراً السودود إحدى قسماته الرئيسية . ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطاً للوجود ذاته . وعاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها .

★ كان هناك نوع من الوحدة المكانية ، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا . أي أن الإنسان كان سيد المكان لأنه ممثلاً بالشعور بأنه سيد مصيره ، وبالثقة في فهمه

قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا . بل وكانت الاستقصاءات المحفوظة في هذا المضمار هي السبيل المعبد الذي اندفعت فيه — إلى لا غاية — العديد من المحاولات الروائية في تلك المرحلة ، في محاولة لإعادة إنتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية . وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى .

فانتسم الشكل بقدر كبير من الحركية ، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى ، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة . وانتسمت الرواية الجديدة بدينامية الشكل ، وبالثراء التجريبي في هذا المجال ، مما جعل حركية الشكل ، وتحوله المستمر ، وجهاً من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها . وتعددت الطرق التي يتجلى فيها هذا التغير بتعدد الروائيين أنفسهم .. وأصبح واجب الروائي حيال نفسه وحيال فنه أن يغامر في إسقاط التجريب المجهول باستمرار ، وأن يعثر على الميغافات القادرة على التعبير عن سبيلة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية .

★ كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضع المتعارف عليها ، ويتسم بنوع من القداسة التي تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه . وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع والتي تحتل مكانة بارزة لا في الواقع فحسب ، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية ، بل وأحياناً السياسية العامة . وكان للشكل قدر من النقاء الخاص الذي يمنح الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه .

فأصبح الشكل نفسه موضوعاً للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيت كلما ازدادت أزمة

للعالم وسيطرته العقلية — إن لم تكن المادية — عليه .
ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداً لمشاعر الشخصيات
ومواقفها ، فلا أقل من أن تكهر الطبيعة نفسها إذا
ما غضب ، وتهب نسماها الرخية على الجميع إذا
ما شعر بالرضا .

فأصبح هناك نوع من التششت المكانى ، وفقدان
السيطرة والاتجاه ، ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمناهة
ويسيطرة المكان على الإنسان ، ويفقدان القدرة على
الفهم ، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذى
يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه . ومن هنا كان من
الطبع أن يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية ، فى
عالم لا يعياً بالإنسان ، ولا يستجيب لسيطرته عليه .
وأن يتسم المكان بسمات أسطورية أو خيالية تجعل له
وجوداً مستقلاً يحاور وجود الشخصيات ، ويخضعها
أحياناً لنفوذه .

ومن حيث الشخصية الروائية

★ كانت حرية الشخصية فى التعبير عن نفسها
محدودة ، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل
شئ المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف
مكونات الموقف ، كلياً .

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذى
أخذ فى التوارى فى الخلفية ، وفقد الكثير من وثوقيته
وسيطرته الصارمة على العالم ، بل تسربت نغمة
الاحتمالية إلى تناوله للموقف الروائى ، فجعله مفتوحاً
للشك ، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها
وسلوكلها ودوافع تصرفاتها .

★ كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارئ عن
الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائى ، وبين ما هو

متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هى
التي تعطى القارئ نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفى
المؤقت فى الرواية التقليدية ، وهى التى تتطلب خضوع
الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها .

فسعت استراتيجيات القص الحديثة إلى الإجهاد على
هذا التفوق المعرفى الساذج ، وإدخال القارئ فى متاهات
المعضلات الإنسانية التى تعاني منها الشخصيات ،
لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق أو حتى التعاطف
أو التماثل كما كان الحال فى الرواية التقليدية . وإنما من
منطلق الاكتشاف الذى يتطلب درجة واضحة من درجات
الانفصال عن الموقف الروائى .

★ كانت الشخصية تتسم بالاتساق ، وفى كثير من
الأحيان بالنمطية . لأن الشخصية الروائية كانت تطمح
كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجى ، وهذه
المحاكاة تتطلب قدراً كبيراً من التعميط الذى يمكن
القارئ من التعرف فيها على النمط الإنسانى السائد فى
ذلك الواقع من العصامي حتى الانتهازى ، ومن الوطنى
حتى الخائن . وكانت الأدوار التى تجسدها تلك
الشخصيات تطمح إلى أن تكون التجسيد الأمثل لها كما
هو الحال مثلاً فى السيد عبد الجواد الذى أصبح نمطاً
على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود
الاجتماعى .

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية فى عالم لم
يعد الإنسان قادراً فيه على السيطرة على الواقع
الخارجى ، وعاجزاً عن فهم إشكاليات المعقدة . وأصبحت
الشخصية الروائية معنفة فى التفرد والإشكاليات بعد أن
طرح من أفقها أية مزامع فى تمثيل أى شئ عداها . بل
إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسعت هى الأخرى

بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبحث عن حل بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية فيها .

★ كانت الشخصية جزءا من البنية المركزية للحبكة . ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدرا أساسيا للإلهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير .

فأصبحت الشخصيات الرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء . ولم يعد للنص بطل بآى مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات نفس القدر من الأهمية .

ومن حيث اللغة الروائية :

★ كانت الجملة الروائية ثرية ، بالمعنى الشامل في هذا المجال والذي يتطلب تعريجا متمهلا أمام مكونات اللغة الثرية وخصائصها . وكانت الثرية جزءا من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به . وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاءا للمعنى دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء .

فجنحت اللغة إلى الاقتراب من لفاق الشعر بالمعنى العميق لا الإيقاعي للشعر . وسعت إلى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معا . ولم تتردد

في اجتراح المحرمات ، أو انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل . ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة ، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوي الذي يتستر وراءه القصور المعنوي والقيمي والدلالي .

★ كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريرى المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص . وكان الإيقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر أو تفجر المواقف الروائية . وكان الخلاف حول المستويات اللغوية إذا ما طرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية .

فتخلت اللغة عن تقريريتها . واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة . واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي القرأى ، وحتى الخطاب الصوفي . وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات . ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعبير والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب ، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح .

من هذا كله نكتشف أن قواعد الإحالة الاستعارية هي التي اقترنت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي ، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي . وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذى أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه ، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية

عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع (الحضارى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى) الذى يدخل في علاقة حوارية خصيية معه . ولهذا كله كان من الضرورى إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذرى في شكل تبدياتها الادبية عامة ، والروائية منها بشكل خاص .

الجديدة ، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية ، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقى الكسولة التى كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الادبية والواقعية ، فيدون إدراك هذا الفارق الرئيسى تخفى علينا اهم إضافات هذا الأدب ، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وإثرى طبقاته . لأن



رمز الطقس والأسطورة في تجسيد الاغتراب قراءة في قصص « البستان » لمحمد المخزنجي

فيها دلالات صوفية ورمزية وسحرية ، وهذا نجده في القصة الأولى من نص « البستان » ، فالراوى (الذى يستخدم ضمير المتكلم « يرقب فقط ، وفاعليته تنشأ من هذا الإدراك التصورى لسرب البيط الذى يقع في مصيدة الصياد ، الذى ترك البطة الدليل، ليستطيع اصطياد جميع البيط الذى يثق في قيادته ، ثم يصطاده هو في النهاية واعتمد القاص في تقديم هذا على تصوير الكرنفالية الحركية للمشهد ، مما أضفى عليه طابعاً سحرياً ، كأنه قدرٌ لافكاك منه ، وأصبح الرمز واضحاً حين يذكر الراوى في النص :

« وأوحى لى ذكرى « تانيس » الغارقة تحت الماء أمامى بأن شيئاً كريهاً ربما يكرر نفسه . ضحكت ساعراً عندما رايت الصياد الذى أتابعه يُعدّ عدته ... » ص ٩

فالتاريخ يكرر نفسه هنا ، ويمكن قراءته ، ولكن من

لا يستطيع المتابع لأعمال محمد المخزنجي أن ينكر الذى طرا على عالمه ، من قراءة العالم وقضاياها ، إلى قراءة الذات الإنسانية ، التى تتحول لديه إلى عالم كبير ، تنطوى داخله مستويات مختلفة ومركبة من العالم الواقعى ، ويعبر هذا التحول عن نفسه في اللغة ، التى أصبح لها بنية داخلية خاصة في إنتاج الدلالة ، وهذا التحول لم يتم دفعة واحدة ، وإنما تدرج إلينا عبر صور مختلفة .

ففي مجموعة « سفر » ، تنطق الأشياء التى يرصدها القاص بمعطيات الشعور المتوحد ، والمغرب ، وننتقل للحدث « فى » العالم ، للحديث « عن » العالم ، ولم تعد اللغة تحاول توصيل الرؤى كما في مجموعة « رشق السكين » ، وإنما أصبحت اللغة تمتلك وجهاً خلاقاً يتعدى هذه الغاية إلى غايات أخرى متعددة . وأصبحت لغته تعتمد على الصورة الشعرية ، وتنبثق

نتنقل هنا - عبر اللغة - من الدلالة في النص السابق إلى حالة شعورية ، تجثم على الأنفاس من خلال درجات العتمة الكثيفة التي ينقلها إلينا النص ، وكأن الذات هنا تحكم إغلاق المنافذ إلى العالم الخارجى ، الذى يسرّب إليها الألم ، وهنا تجسّد للكتفاف حول الذات ، دخول لمحارة الذات وإغلاقها في مواجهة ما يمور به العالم من أحداث .

ولذلك يجيء النص الثالث « ذئاب » لكى يبين النتيجة التى تؤول إليها الذات حين تغلق الباب على نفسها ، فيصبح ما تراه حقيقيا بالنسبة إليها ، حلما بالنسبة للغة الواقع . ولذلك فإن مفتاح النص يشير - بشكل بديهي - إلى هذا الانقسام في رؤية الراوى :

« قد يكون حلماً فظيلاً له قوة حضور الواقع ، أو واقعاً غريباً كالحلم ، هذا ما لم أحسمه ، ولعلّ لن أحسمه أبداً ، ولذلك أحاول تحسس حكايتي من جديد ، لعلّ أتبين فيها حدوداً فاصلة » (بين لغة الذات ولغة الواقع وأصبح النص خطاباً داخلياً للذات ، التى ترى الذئاب يهجمون على القرية ، ويتحولون - كما في مسخ الكائنات إلى رجال لهم ملامح الذئاب ، أو ذئاب لهم ملامح الرجال

والراوى في النص يجمع مفردات تؤكد يقينه والداخلي ، فيقول :

« ولفت نظرى بعض الشيء تعبيري لطفلة صغيرة مصابة بجرح عميق في ذراعها ، إذ قالت : إن الذى عقرها هو رجل قبيح له أسنان كبيرة كثيرة » ص (٢٢)

ثم تتحول مفردات اللاشعور إلى واقع يجثم على عقل

خلال مستوى آخر ، هو الطبيعة الفيزيائية التى تقصص عن نفسها في الصراع ، وقوانين الوجود ، فالراوى رغم أنه يعلم مقدماً « مصير » سرب البط ، إلا أن روحه تنقبض عندما يرى المصير حقيقة واقعة . وكأنه يمتنى من الداخل ألا يحدث ما حدث وما سوف يحدث .

والبناء به مستويان ، مستوى صورة الصياد الذى يعرف كيف يصطاد ، ومستوى آخر يفهم منه ما حدث من هجوم الهكسوس على مصر ، وتصبح قراءة المستوى الأول مفسرة للمستوى الثانى ولذلك يقول الراوى :

« ولابد أن الهكسوسى كان يعي ذلك فيبقى على الدليل . ألم ينتبه » .

والبنية اللغوية في اعتمادها على المضارع ، وهى بنية الرجاء ، والصياد يتجسد في صورتين في آن واحد ، فهو تارة الصياد الذى يرقبه الراوى ، وتارة أخرى الهكسوسى الذى يستدعيه الراوى من ذاكرته أيضا ، وكأنه يقرأ ما حدث على ضوء ما يراه أمامه . الذات هنا فاعلة بقدرتها على قراءة الحدث ، وإعادة ترتيب الأذاكرة ، ولكنها لا تملك سوى السخرية من المشهد الكرنفالى الذى يتكرر كأنه حدث طبيعى ، ويتحول كطقس رمزى كآلية تلجأ إليها الذات لتفسير ما حدث وما سيحدث .

وفي النص التالى « على أطراف أصابع الأقدام » يغيب صوت الراوى ، ليحل محله ضمير الغائب ، الذى يرقب حركة زوجين ، يغلقان باب الشقة على نفسيهما ، ليجد حالة التوجس والخوف من العالم الخارجى ، ليمارسا التواصل الحى ، وكأن هذا الحق الطبيعى يبدو وكأنه ينبغى عمل الاحتياطات اللازمة لنيله .

ووجدان الراوى ، ويصبح الواقع ليس ما يراه في اليقظة فحسب ، وإنما يتسع ليستوعب كائنات أخرى تسكن في زوايا الحلم واللاشعور ، تجسد حالة التوجس والالام معاً ، وبالتالي لا يلتقط الراوى ما يراه فحسب ، وإنما ما يشعر به أيضاً ، لأنه جزء لا يتجزأ من أحداث واقع الذات .

في نص « مصيدة لجسد » يتجسد الانقسام ، داخل الذات ، من خلال استخدام الراوى لضمير المتكلم في بداية النص ، ثم استخدام ضمير المخاطب في النصف الثانى من النص ، فيحول ذاته إلى موضوع يخاطبه ، ويرقب ما يحدث له ، كأن ذاته قد تخرجت عنه ، وأصبحت آخر ، ويمكن التحول حين يكتشف الراوى أن التمية التى أهدها للمرأة التى يريد الإيقاع بها - كمصيدة للجسد - هي نفسها ذات التمية التى تعرضها الجماعات الصهيونية لتوظيفها للإيقاع باليهود في مصيدة السفر إلى إسرائيل . كاجساد تحتل اماكن الفلسطينيين في غزة والجولان وغيرها من بقاع الأرض المحتلة ، فيهرب من هول المطابقة بين الأنا والآخر ، ولا يتصور أن تكون المواجهة هكذا ، في موقف شديد البساطة ، لكنه عميق الدلالة ، كأنه اختبار لإمكانات الأنا في مواجهة الآخر ، فكل منهما يفعل أقصى ما لديه لنيل مآربه ، وإن تعددت هذه المطامع ، وأخذت اشكالاً وصوراً متباينة . فهل توغلت الأسطورة لتصبح هذا الكيان الذى يطرح الأسئلة في داخل الذات ، وتكرر لنتمايز ، ويصبح لها وجودها المستقل ، الذى يفعل فعله في الواقع ، والذات المنقسمة ، لا تدرى ماذا تفعل ، وهى التى بذرت الأسطورة في أرض الواقع ، وحولتها إلى عقل يتحول إلى

امل ورغبة في العقل ؟ وكان الآخر يكمن في الداخل ، وحين يتجسد هناك في أرض محايدة . يرفع شعار التمية نفس التى طرحه الذات يكون هول المفاجأة كالصاعقة ، وتطرح الذات أسئلة لا نهاية لها .

ويشعر الراوى الذى يتحدث إلى نفسه بضمير المخاطب أن أرض الشوارع مليئة بالدم والمجازر ، فيهرب منها ، لكن إلى أين يهرب ؟ وقد هذا الجيل ، في هذه الحقبة من التاريخ للصراع العربى الإسرائيلي - هو أن يتفرج ، ويتالم ، ويرقب ، ويخاطب ذاته .

ونص « العميان » هو من أجمل نصوص الكتاب ، لأنه يجسد الواقع من خلال طقوس أسطورية ، لما حدث . ورمزية العمى إشارة واضحة لفقد المشاركة ، وقتل الحواس . وبدأ هذا القتل حين بدأت محافظة من محافظات مصر تهدم مكتبة أثرية ، حديقة لتقيم عليها أبراجاً السكنى ، رغم أن الأرض لا تصلح لذلك ، ورغم أن المكتبة تضم آلاف الكتب النادرة التى تفتح وعى أبناء البلد عليها ، تفتحت قلوبهم وعقولهم للحياة ، والحديقة الجميلة التى تحتضن شجرة الشجر ، أو الشجرة الأسطورية ، التى تزهر بطل الزهور ، ومر عليها عبد الله النديم ، وشوار ثورة ١٩١٩ ، وجمال عبد الناصر ، وتاريخ الوطن الشعبى والقومى والفردى محفور على هذه الشجرة الأم ، التى تخزن ذكريات الأعمار المختلفة .

ويروى لنا القاص لحظات مروعة ، كيف تم هدم المكتبة ، وانتقلت الكتب التى تسجل تاريخ الوطن وأجياله على ظهور عربات القمامة ، تجرها البغال ، ثم الحادث المروع ، لاقتلاع الشجرة الأم ، وهروب

الذى كان يكمن فى الخارج ، إلى كائن داخل الأنا ، تحمى ذاتها منه !! ، فهو ، الراوى ، يخشى القتل متحرراً من الآخر الذى يكمن فى داخله ، هذا النص هو استمرار لنص سابق فى الكتاب يقدم بذور هذا الانقسام ، وهو نص « ذئب » ، ففى كلا النصين لا ننبئ ملاح العدو ، ونكتشف مع القاص أنه يردد تحت الجلد ، ولا يتموضع فى الخارج ..

والنص الذى يحمل اسم يوسف إدريس ، يبين فاعلية الغائب / الحاضر ، فالراوى الذى يبحث عن الغائب ، هو حاضر بين جنباته ، أكثر من أى شيء آخر . وهى تعبير قصصى عن طبيعة العلاقة الفنية والإنسانية التى يستشعرها المخزنجى نحو يوسف إدريس ومعطف يوسف إدريس ونسيجه وخيوطه ممتدة ليست لدى المخزنجى فحسب ، وإنما فى كل إبداع يعيش الموت فى الكتابة ، وليس استدعاءً من الذاكرة .

وفى نص « معانقة العالم » ، يخرج الراوى عن توحده وعزلته ، حين يفاجئه لص ، يعتقد أن الشقة خالية ، ويرقبه الراوى بعد أن يفصح عن حضوره ، فيكتشف كم يمثل هذا الكيان الإنسانى الذى نخاف منه بهذه التعاسة والحزن ، وأنه نطفة له الشقة قبل أن يغادر المكان ، الذى لم يأخذ منه شيئاً حتى العصا الحديدية ، أداته فى السرقة تركها له أيضاً ... وكان اللص هو نافذة الراوى - المغترب عن نفسه نتيجة لاغترابه عن العالم - على العالم ، فيدرك كم يمثل العالم - رغم قسوته - بلحظات ، رغم توترها ، إلا أنها تعنى أننا نحيا ، والجزء الأول من القصة فيه آلية الخطورة ، التى يتوحد فيها الراوى مع المؤلف ،

العصافير والطيور التى صارت بلا وطن (ليست الهجرة الداخلية للجنون ، والهجرة الخارجية هى تجسيد لموت الانتماء للوطن الذى تصنعه ، ويضمننا كيان بين جنباته) لكن كل الطيور لا تستكين لمصيرها ، فتبدأ بالصراع فيما بينها عن الحل الذى تراه لاختلاص الوطن / الشجرة من جذوره ، ويحدث القتال ، فيسقط على العمال ، وهم يقطعون الشجرة ، التى سقطت فى صوت مدوى كزلزال ، دم العصافير ، ويصبح المطردماً ، ثم يفاجأ الجميع بأن كل الطيور ، حتى الوديع منها تنهال بمناقيرها على عيون من يقتلع الشجرة . فيصير الجميع عمياناً .. عمياناً ، بفقدان أداة الإبصار ، والبشر الآخرون عميان بالمجاز لأنهم لا يشاهدون ما يحدث للوطن ، وكأنه تمثيل حكاى لقصة مؤلمة ، لتطمح الأجيال التى أنفقت أعمارها فى بناء الوطن . تتحطم على أسياخ حديد الكورنيش .

وتنتهى القصة بالوعى بالمصير كغداة مخزنجى المخزنجى ، فهذا سر موهبته ، الذى ينتج دلالة ثرية من أعماله ، هو إدراك المصير . فالعميان ، ينتابهم الفرغ الشامل حين يدخل أحد قهوتهم التى يجلسون عليها ، ويُقَلد صوت الطيور التى اقتلعت عيونهم ، ويحركون أيديهم دفاعاً عن العيون التى لم تعد موجودة فى المحاجر ، ويعودون يطلقون « زفرات » كأنها تذيب جدران الزمن الغامضة ، وتصل بهم إلى ذكرى زمن بعيد ، أيام كان لهم فيها عيون وأبصار ونهارات مضيئة وليال ترصعها أقمار وأهلة ، ويوشيهها ألق النجوم ، ص (٥٢)

وفى نص « ومع ذلك .. ورغم ذلك » يستحيل العدو

وتصبح المسافة بين القص والخاطرة واهية ، فالراوي استوقفه الحدث كرفية في تغيير الوتيرة النفسية التي تسد حواسه عن الكتابة ، فيقل الراوي على نفسه . ضعفا عن مواجهة العالم .

وفي نص « صوت نغير نحاسي صغير » نجد امتداداً للنص السابق ، فهو وإن كان هناك يرقب إنساناً تلصص على المكان ، ويوجد فيه ألفة ، نتيجة لحالته نجده هنا يرقب عصفوراً جميلاً ، يصدر صوتاً نحاسياً في حمام السجن ، وكما حاول في النص السابق ترويض اللص ، ليكون رفيقاً في تلك اللحظات الحرجة من حياة الكاتب ، فإنهم هنا يحاولون الاحتفاظ بالعصفور وترويضه والإمسك به ، رغم أنه مصدر سعادتهم ، فينتحرون بالهروب المتوالى والارتطام بالحائط ، ليسقط بينهم ، وتتكشف عورات إنانيتهم البغيضة ، ليأتيهم صوت السجان ، لينتهوا مما هم فيه من استحمام .

وفي كلا النصين نرى الآخر يهرب بنيل واستشهاد ، ويترك في النفس احتقاراً لها .

وفي نص « شيء جميل جداً يحدث لك » نجد امتداداً للنصين السابقين ، في البحث عن شيء جميل يكرس يؤس الحياة اليومية . ويختلف هذا النص عن النصين السابقين في أن ما يحدث يكون في الحلم ، وليس في الواقع كما حدث في نص (معانقة العالم) و « صوت نغير نحاسي صغير » ، وكأنه يهرب من قسوة الواقع ، وهذا يؤكد ما أشرت إليه من أن القاص يتجه من العالم إلى الحلم واللاوعي وداخل الذات ، ليكتب من خلال مفرداتها رؤاه .

وهذا ما يتكرر في نص « البستان » أيضاً ، فالراوي يبحث عن لحظات الحلم في الواقع ، فيذهب إلى المكان الذي يتوهم أنه هو فلا يجده ، فيسال المحيطين بالمكان ، فتواجهه علامات الاستغراب من الجميع .

وفي نص « خمس دقائق للبحر » يتجلى ملمح آخر من ملامح تجربة محمد المخرنجي ، والتي تعطيه هذه المكانة في مسيرة القص المصري ، وهي الوعي الكلي ، فالنص يصور توحيد الذات بحركة الكون ، فلا تستشعر وأنت تقرأ النص ، أن ثمة تمايزاً بين الراوي وبين ما يصف من كائنات وأشياء طبيعية مثل : النيل والشمس ، والكوبري ، وأسلاك الحديد المدببة ، ثم توحده مع الأطفال اليتامى الذين يلقون بقصاصات الورق ، فالراوي يعيش معهم خبرة واحدة ، وهي إلقاء قصاصات الورق في الهواء ، لتطير كأنها عصفائر الجنة ، رغم أنه يتكرر ربما للمرة المائة ، فهذا التوحد الجميل للذات مع الكون ، ومع الأطفال في لهوهم البريء الذي يعبر عن تفتح الحياة ، يجعل الراوي يترابط عضوياً على نحو حسي مع الكون ومفرداته ، ليلقى هو أيضاً قصاصات الورق من جيبه ، وكأنه طقس إنساني غير مرتبط بالعمر أو الخبرة ، والكل يمشي في مسيرة واحدة ، وإضافة هذا البعد الكلي حول الطقس لأسطورة عصفائر الجنة من الورق الصغير التي تطير في الهواء لتسقط على صفحة المياه .

ونص « ملاكمة الليل » هو نص رمزي دال ، شأن معظم قصص هذا الكتاب ، فآلية الكتابة هنا تقوم على تحويل الموضوعات التي لا تكاد ترى إلى موضوعات حية يمكن رؤيتها ، فالسجناء في حالة صراع عميق مع ذواتهم ، أصابهم الناموس بحالة ضيق خرافي ،

حضورها ، ليتساعد في حركات متوالية لا تصنعها إلا الموسيقى ، لغة الروح الداخلية ، لتتخذ شكل الطفلة الآتية ، الأم التي يتجاوز عمرها الخمسين تصير طفلة صغيرة تتضح ملامحها معاً ... تدريجياً وكأن الطفلة / الأم ، هي بنت العمر ، عمر الأم الذي امتد ، ليحضر هذه البصمات في الداخل ، هنا شعرية القص ، التي لا تعتمد على اللغة ، وإنما على تصوير وتجسيد هذه اللحظة الحميمة لعلاقة الابن بالأم حين يتناغم صوته ، مع حركة صدره وهي تسند صدرها ، لتموت ملامح الأم ، لتولد منها ملامح الابنة .

وينتقل من مشهد الأم في النص السابق إلى الأب في هذا النص الذي يحمل اسم « رجال » : « وإذ بي أجد أبى ينكمش على نفسه في مرقد .. يلتزم كجنين في رحم أمه ، ثم ينهته كطفل صغير . كان بكائه الواهن مؤثراً ومريراً ، سيحبنى حتى تمددت إلى جواره ، وضممته دون أن أجد لدى كلمة واحدة تناسب اللحظة . كنت اعترف أنه يتذكر أمي البعيدة . وكنت أتذكر إيرنيا التي أبعدتني عنها البلاد ، ص ١٢٠ ، وآلية الكتابة والإيقاع واحد في النصين ..

ويجىء نص « البستان » ليتخلص إلى الحلم ، وهو ما سبقت الإشارة إليه في معرض الحديث عن قصة ذئاب .

عالم المخزنجي هذا ، عالم شديد الحنو ، ينقل خبرة لها خصوصية فريدة في التعامل مع مفردات التاريخ الشخصي ، لتحولها لتجربة عامة ، لا تستنفد أسرارها ، إنما تضيء جوانب من الحياة معتمة .

فأخذوا يضربونه بأيديهم ، ثم تطور الأمر ليضربون الأماكن التي يقف عليها ، وهي أجسادهم ، فتحول غير السجن - وهو من أماكن محمد المخزنجي الأثرية لديه ، والذي يتكرر في معظم كتبه ، ويحتاج لدراسة مستقلة تكشف عن دلالة مكان السجن في أعمال محمد المخزنجي - إلى ساحة للملاكمة ، ستارها هو « قتل الناموس » ، بينما جوهرها هو الضرب الذي يقضى إلى نزول الدم ، للتعبير عن حصارهم المادى والمعنوى ، ويسقط الجميع في النوم الذي كان يهرب منهم ، بعد أن استنفدوا طاقاتهم في الملاكمة ، وناموا رغم الناموس ، ليجدوه في الصباح يتساقط كرماد أسود . وآلية الكتابة هنا تقوم على إيجاد وسيط مادي ، يقوم بعملية التحويل الدلالي التي يكشف بها القاص عن الجوانب الخفية والجوهرية في الصراع .

أما نص « السائق الاحتياطي » ، فهو نص يتناول العلاقة بين الوهم والحقيقة ، والتأثير الذي يمارسه حضور الآخر المكثف في الوعي ، حتى لو كان المرء يرفض هذا الحضور ، فالراكب الذي يلهو - نتيجة لجنونه الخاص - يؤثر على حركة السائق ، فيطبع دون وعي حركة السائق الوهمي ، وكان هناك رغبة خفية لدى السائق الحقيقي في الخروج عن الخط ، ادعشه تأثير السائق الوهمي - الراكب - عليه ، فنهزه ، وهي لحظة شديدة الرفافة والدقة لقراءة الحواس لذاتها . من خلال فعل الآخر الذي يشتد حضوره في اللاوعي .

ونص « لعلها تنام » أشبه بمعزوفة موسيقية لها إيقاع خاص من التناغم ، تتداح حالته داخل النفس ، فالأم يشتد حضورها ، رغم غيابها الجسدى ، وكما أمعن جسدها في الغياب تحت وطأة الأم يشتد

وهي تجسد كفاح القاص مع أدواته وعوالمه لإيقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفرد ، في مواجهة مجتمع يحاول صياغة الإنسان في شكل مدجّن ومقنّن .

ولا يمكن لأى متابع لمسيرة القص المصرى أن يتجاهل أعمال « محمد المخزنجى » ، التى تتواصل في كثير من سماتها مع هذه المسيرة ، ولا سيما أن أعماله الأولى كانت لافتة للانتباه ، لأن اختياراته للحظات الحرجة ، التى تفجر الرؤى ، وتصلب وعى المثقف ، بعوالم غنية وشديدة الثراء ، لكن هناك أسئلة تطرح نفسها عند قراءة الكتاب الخامس للقاص محمد المخزنجى :

ماذا تضيف هذه المجموعة إلى جملة إبداعات الكاتب ؟

وما هى العوالم المختلفة التى يقدمها ؟ وما هى الرؤى الجديدة التى يفجرها الكاتب ؟ هذه الأسئلة تطرح نفسها ، لأن القاص مجدّد ، ويجدد القضايا والموضوعات التى يتناولها ، فلا يمكن اعتبار هذا الكتاب امتداداً لكتبه الأخرى، فكل كتاب من كتبه روح خاصة ، وعالم متميز عن سابقه ، فإذا كان القاص فى كتبه الأولى يعتمد على المفارقة ، التى تشد الانتباه ، كما فى كتابه « رشق السكين » ، فإنه هنا ينتقل إلى عالم آخر لا تحتل فيه المفارقة المرتبة الأولى فى آليات الكتابة لديه وإن كانت لا تختفى بالمرّة ؟

وإذا كانت الذات الإنسانية فى كتبه الثلاث الأولى ذات فاعلة ، فى حالة اشتباك مع العالم والآخر ، وتوجد

وسط حلقة الصراع ، فإن الذات هنا - سواء سر السارد ، أو الراوى ، أى سواء استخدم القاص ضمير الغائب أو المتكلم - فهى تصف ، وترقب ، وتشاهد ، وليست فاعلة ، وأيضاً ، على مستوى المكان ، إذا كانت القصص فى أعماله الأولى تدور داخل مصر ، فإننا فى مجموعة السفر ، نتحول الأمكنة لتصير العالم ، ولا سيما : الاتحاد السوفيتى ، كيبف ، ومقررات المكان الجديد مثل الجليد ، والأشجار ، والوجوه ،

والعلاقات بين الأنا والآخر أصبحت ملامح جديدة تميز هذه المرحلة من مراحل القاص فى إدراك العالم ، فى أعماله الأولى كانت الواقعة أو الحدث هو جوهر القص لديه ، وكانت بنية القص لديه تقوم على أساس هذا الحدث ، ومدى سخونته وتفجيره لما يريد الكاتب أن يقوله ، بينما هنا ، لا نلتقى بالحدث كبنية رئيسية للقص ، وإنما أصبح الوصف يحتل مكانة متميزة عما سبق ، وصار التفكير البصرى أداة من آليات الكتابة لديه إلى جوار السرد .

وهذا بالإضافة إلى سمات أخرى فارقة بين مراحل الكاتب .

فى المرحلة الأولى ، لا يستطيع أحد أن ينكر روح القص لدى يوسف إدريس يتبدى فى تركيبة الجملة اللغوية للمخزنجى، لكن بدا القاص يكتسب هذا التميز الخاص به ، كلما أوغل فى تجربته ، وكلما ازدادت تجربته تعقيداً وتركيباً عن ذى قبل ، وهذا لا يحسب على القاص ، وإنما يحسب له ، على أننا جدّ بعبء ندع فى ثقافة واحدة ، ونحمل بصمات هذه الثقافة فى إنتاجنا ، وإنتاج الدلالة من لغة متداولة ، هى لغة الأشكال الفنية ، التى هى تعبير عن رؤية اجتماعية للعالم ،

يجعل سمات التشابه أكثر من سمات الاختلاف ، فلا يمكن لأمرء أن يتجاهل السمات المتشابهة لملاح البطل ، في روايات إبراهيم عبد المجيد ، ومحمد مستجاب وإبراهيم اصلان ، ويحيى الطاهر عبد الله ، في كونها رد فعل . وآليات الكتابة هنا - هي صياغات لآليات البناء الاجتماعي ، وكيف يتم الوعي به ، وبالتالي فإن تحليل الأشكال الفنية يقضى بنا إلى اكتشاف رؤية العالم التي تطرحها نصوصه .

ولا يستطيع أحد أن ينكر الطابع المركب لقصص المخزنجي الأخيرة من مستويات متعددة ، ولم يكن لها هذا الحضور الفعّال في أعماله السابقة ، فلقد كانت أعماله الأولى تتميز بالتدفق والتلقائية ، وبساطة شاعرية ، بينما هنا أصبح الوعي بمستوياته المركبة حاضراً في إنتاج الدلالة للنص ، فأصبح الأسطوري ، والرمزي ، والسحري ، حاضراً بدلاً من تكليف حضور الذات ، كما كان في كتبه الثلاث الأولى ، وهذه المستويات لم يكن لها هذا الحضور الفعّال والجوهري في بناء العالم ،

ولمحمد المخزنجي لحظة جنونه الخاص ، التي استدرجته إلى نقل وعيه بالعالم ، بدلاً من تقديمه ، لتصبح الكتابة قراءة ووعياً بهذا الجنون ، للتسامي به ، وليس التسامي عليه ، ولذلك بدأ يقترب من تصوير لحظات معتمة في الوعي ، لكنها يمكن الشعور بها ، وهي لحظات فريدة في وجودنا الإنساني ، واستطاع أن يدرِكها عن قرب ، نتيجة لثقافته في الطب النفسي ، لكنه بدلاً من أن ينقل إلينا هذه الخبرة ، عن طريق التوصيف الشعوري لها - وهو يمتلك القدرة على ذلك -

لجأ إلى مصطلحات الطب النفسي ، لتضفي طابعاً تقريرياً على اللحظات ومثال ذلك نراه في قصة « على اطراف أصابع الأقدام » يقول القاص ، وهو يصف العلاقة بين الشخصيتين : مكثا برهة يترامقان كحائرين خائفين ، ثم .. وكانهما يتبادلان أفكارهما بالتخاطر ، ص (١٦) ، فالتخاطر هو توصيف من مجال علمي معين ، يهتم بتصنيف الحالات النفسية وتوصيفها ، بينما الكتابة الفنية هي توصيف للدرجة اللونية المحددة من هذه الحالات ، فالتخاطر كصورة من صور التواصل النفسي العميق ، له درجاته الضعيفة ، والمتوسطة الشدة ، والعميقة ، وبالتالي فتوصيفها على هذا النحو ، يفقدها كثيراً من أبعادها ، فالفنان يكون مهتماً بصورة الانفعال النفسي ، وليس سماته التشريحية التي يمكن قبولها من قبل العقل العلمي .

وإذ كان تقسيم قصص الكتاب إلى : فيزيقيات ، وسيكولوجيات ، وبارا سيكولوجيات .. هو توصيف من قبل القاص الذي يفصح عن حضوره من خلال وعيه « العلمي » . ويذهب إلى أن الأدب لا يدعى العلمية ، أو التقريرية بهذا المعنى ، وهذا يذكرنا بالقراءة التي قدمها يحيى الرخاوي عن شحاذ نجيب محفوظ ، وتراجع عنها فيما بعد ، حين كان قد وجد فيها تجسيدا للاكتئاب ، بينما هي في الحقيقة صورة له ضمن صور عديدة ، لها درجاتها المتعددة ، وظلالها التي يشتد حضورها هنا أو تلك .

والقصص يمكن تقسيمها إلى تقسيم آخر ينبع من رؤية الكاتب ، ولذلك فالقراءة هنا لابد أن تعيد ترتيب

إيحائية ، تومىء إلى الأشياء ، وتخلق منها لوحة بصرية ، متعددة الأبعاد والملاح ، وأصبح التخيل هو أساس الوصف والسرد في خلق جملة متوترة حية ، من خلال الجملة الفعلية ، ولا سيما الأفعال التى تنقل توتر الزمن الداخلى وتداخلاته ، بحيث لا تستطيع أن تحدد زماناً واقعياً يعتمد على التتابع الخطى على النحو الذى كنا نجدّه في كتاباته الأولى .

ترى .. هل هى مرحلة للدخول إلى عالم الذات واللاشعور ، ومفردات مختلفة عن عالمه الأول ، فى هذه المرحلة الإبداعية لمحمد المخزنجى ، أم هى تولد وإرهاصة بانتقال لرؤية يجمع بين الداخلى والخارج ؟ لا ينكر أحد أن ثمة قلقاً عاصفاً يحيط برؤى الكاتب منذ مجموعته سفر ، تجعلنا نرقب أعماله القادمة ، لنرى تفتح رؤاه وعوالمه ، نحو إمكانيات أغنى للقص عن العالمنا

القصص على النحو الذى يساهم فى الكشف عن رؤى النص وآلياته ، بدلاً من الوقوع فى الفخ الذى ينصبه الراوى لنا ،

والحقيقة أن حضور المؤلف فى مجموعة « سفر وه البستان » يمكن أن تعطى دلالة ، أن وعى المؤلف أو القاص الذاتى قد اتسع حضوره ، بدلاً من أن يتوارى خلف النصوص ، لتقدم رؤاه ، والأمر لم يقف عند هذا التصنيف لنصوص الكتاب ، فقد امتد لاستخدام مفردات مثل : التخاطر ، وغيرها من المفردات ، التى ينقلها القاص من ميدان إلى ميدان ، دون أن تكون لها دلالة جديدة فنيا .

ويُحسب للقاص محمد المخزنجى هذه اللغة ، المحكمة ، التى تقدم العالم بوعى شديد ، وحذق ومهارة ، ونجد فى كتابه « مستويات متعددة لهذه اللغة » ، التى تعتمد على زمن الحلم المتحول ، التى جعلت اللغة عنده ذات حساسية شعرية صوفية ، لغة

الشدى المقطوع



سقط مرة أخرى في جب الرعب
كتب للطبيب :

- أراه في أوقات كثيرة يصوب مسدسه إلى

أعطى الطبيب الدواء لأبيه .

- دعه هو يحضر لأراه .

أبوه قال له :

- الطبيب يريد أن يفحص خفاياك بنفسه . لا تجعله

يفحصنى بدلاً منك ..

قال له :

- تشويهي يمنعني من الذهاب إليه .. دعه يفحصك

فيعرف ما بي .

انفجر الخوف في داخله . تناثرت شظاياها حوله خاف فجأة

أن يفقد طبيبه الذى تجول كثيرا في داخله .

لم ير رئيسه (السامى) طوال يومه في المكتب . رآه

يتجول لامثا في حقيبة النقود ، ليقبض مرتبه .

في أثناء نزوله ليتناول علف كل شهر ، رأى زميله اللدود

(أحمد حمزة)

قال :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- أمارلت تنصب شباكك لصيد الذباب يا أحمد حمزة .

قال له أحمد حمزة :

- كل سنة وأنت طيب ودائما تمتطى فراشك كل ليلة .

- يجب أن أكل كبذك ، يا أحمد حمزة .

قال (أحمد حمزة) :

- سأعلقك في الصارى . تمشى بك السفن عاريا في

المحيطات .

في آخر النهار تأخر « حسن عزت » عن الحضور

أمام الساعة الميقاتية ، ليقدم لها انحناءة آخر النهار ..

قال له « فتوح » :

- هل وقَّعت في الساعة أم لم توقَّع . وإن لم تكن قد

وقعت فيجب أن توقع احمل ذاكرتك ، واترك بصمتك في الساعة تأمن شرى

رمضان مزدهج بملح الأرض في الطرقات ، ويطون شوارع المدينة مفتوحة تنتظر بازلت وابور الزلط .

في البيت جلس « حسن عزت » يخط رسالة إلى مدرس ابنة : « التحيات لك يامدرس اولادى . اعتنى بالصغار كن أباً لهم : ادخلهم حمامك اغسل لهم عار »
« غربال » ..

ارسل مع ابنة عملة كل شهر ثمناً لإيقاظ ذاكرته ...
(بالأسس اسقطت المدفعية ٣ طائرات إسرائيلية في خليج السويس)

ترك كل متسول صغير - في غربال - ثدى أمه ودخل فانوسه . اشعل شمعة دار يطرق كل الابواب : (إدوسا العادة . لبه وسعادة والفانوس طلق . والعيال ناموا)
(هدوء مشحون بالتوتر على خط جبهة القتال)
في داخل غيبوبة الحبوب المنومة . أبوه دخل عليه .
« عزيزة هنا .

« هبط في الجب : سار فيه ليالى وأياما ، والأمطار رعود ، وقطع الصبار تحراً قديمه ، والماء ينساب تحته .
لقى بنفسه في اليم . سبح ضد التيار . هل يعرف هذه المرأة . لاشك أنه يعرفها : في الزمن الماضي ضاجع هذه المرأة كثيراً . الليلة حضرت فجأة من داخل الزمن الذى لا يعرف معناه . انجب منها صبيانا وبناتاً . أمه تكره هذه المرأة .

تركتهما . دخلت المطبخ تعد لها سحراً ، لتموت كافرة ناقصة عمر .

قال « حسن عزت » لعزيزة

« هل أنت .. أنت ...

« قالت » عزيزة »

« أنا . أنا انظر جيداً لتعرفنى .

قال « حسن عزت » :

« أنا أراك ولا أراك .

« قالت :

« أنا أم ابنتك :

قال لامه :

« هل أعددت لها السحر والفك والفاسوخ ..

« السلطات المصرية ترفض السماح للطائرات الإسرائيلية بالبحث عن الطيارين الذين اسقطت طائراتهم في خليج السويس »
« قالت المرأة القادمة من الكهف :

« عندنا تليفزيون .

ركبت كتفيه . تبولت فوقه . داست قامته . تعرضه للعار .

« قالت « عزيزة » وهى تتأرجح فوق قامته :

« أصبح لنا شقة جديدة

قال :

« أخشى أن يموت طبيبى فيجف نهر الاستمرار .

« قالت :

« حضرت أول أمس في قطار الثامنة والنصف .

« قال :

« أحمد حمزة يريد أن يعلقنى في الصارى عارياً ،

لأسمع صغير البواخر جيداً .

التقط كيس نقودها ، فتحه : سرّها داخله ، وجد فيه

جنيتها ذليلاً ، وبعض الفك .

قال :

« أنت فقيرة العملة .. سرك في كيس نقودك - يعلقنى

عليك

قال :

- هل مات طبيبي يا عزيزة ، أخشى أن يكون قد مات .
أبوه متوتر .. يخشى من نتائج اللقاء بين الغائبة وبين
الولد ..
(سرب من القاذفات السوفيتية الثقيلة تى .. يو ١٦ يزور
الجمهورية)

صرخت أمه وهى تطل من النافذة .
- إسماعيل جاء من المدرسة .
- إسماعيل ابن ماء سلسلة ظهره .. أمه متلهفة لترى
التجربة كيف سيقابل اللحم بعضه بعضا ..
دخل ابنه . نظر اللحم والدم إلى بعضهما لم يحدث أى
شئ .

الدم يحن لبعضه .
لم يحن الدم لبعضه .
بكت « عزيزة » لغريبتها .
بكى هو فى صمت .
كادت أمه تبكى .
أحضر لابنه مقعداً داخل الدائرة .
الحزن تسلط على القادمة من بعيد

قال لابنه :

- أنت رضعت من ثدى هذه المرأة .

قال الابن :

- لا أعرف .

فجأة قامت (عزيزة) أخرجت ثديها . قطعتة بالسكين :

ألقته إلى الابن :

- خذ هذا الثدي - ارضع منه كما تشاء .

تناول الابن الثدي . رضعه والدماء تسيل منه .

قال « حسن عزت » للولد :

- أعد إلى أمك ثديها .

أعاد إليها الثدي . وضعت مكانه مسحت دموعها

واعتبرت .

ما إن انصرفت الزائرة ، حتى قام « حسن عزت »
وخلع ملابسه . قطعة قطعة : صار على اللحم . نزل السلم
بهذوء وسكينة . صار فى الشارع صاح :
- إسرائيل فوقنا . « أحمد حمزة » خلفى ..
(السامى) أمامى فى الميزان .. (فتوح) فوق المكتب .
طائرات تى ... يو ١٦ فى الجو . ماذا أفعل . لا منفذ لى إلا
تحت .



أنت الوشم الباقي



ARCHIVE الجغرافيا

<http://Archiv.jg> أن تجلس فوق الجبل

وتقطف عطراً
تبني كوخاً من ورق الأيام ،
وترمي صوب السهل جذاك ،
تعطي للأسفلت حقيقته
للريح بقاياها
وتلم رذاذ الليل ،
تكويه ،
وتبص عليه
وتشهد مخلوقات تسعى
فيكون التاريخ

تكون الأنثى حافيةً
ذَكَرُ حافٍ يَوْمِي
أَنْ كُونِي مَنِ شَنْتِ
فكيف اظنك قادمةً من تيه
كيف أسمى هياتك البرية
انتِ امرأة
وأنا رجل
كنت صنعتك من خمسة أضلاع
ثم أساقط عنها العرقُ
ورائحة الإبطين
وجوع
فالتحمت
واتكا عليها كوع الله
وأحدث ثقباً
يكفى أن يدخله الرجل
فتحمل عنه الوجدانية
كل شظايا الكون
وتجمعها في بطن
يقدر لو يتكبر
لو ينساب سلاط
ويفيض
كان الوجدانية أقله
وكان الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعاً
تحت رعوس الناس
جليساً للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة

وإن صباحاً آخر

يرشح من جفنى

سيكون صباحاً كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسى :

شعبان

وبهو

وملائكة

لا أدنيهم منى

وأعلمهم أن نساء جمع امرأة

كيف تكون نساء جمع امرأة.

العاشق : حين نصير عجائز نصبح محجّوين

العاشقة : ومتزّنين

العاشق : سوف يقيم الله بناءً رجباً

تحت المقبرة البحرية

العاشقة : وينفخ في أحداث الموتى

ينبعثون رجالاً في صف

وتساء في صفين

العاشق : وينادى يا أبناء الله

يجيب الجمع : نعم

العاشقة : ينادى يا فتيات الله

يجيب : نعم

العاشق : وإذا نادى يا رمضان

يكون الجمع حليفاً للتسيان

العاشقُ : وإن نادى بإفاطمة

تطأطىء كل النسوة

يذكرن الأيام الأولى

والبيستان

ورجلاً عند الحافة

يرضى شركاً فوق امرأة عند الحافة

العاشقُ : صرنا محوين

العاشقة : ومترنين

العاشقُ : مات الرجل الواحد

العاشقة : يحيا الجمع

ومأت كل امرأة

العاشقُ : يحيا الجمع

وكان الشاعر يمشى خلف قطيع

يرسم دون النظر إلى أحد

سوتياناً

ويمزقه

يرسم دون النظر إلى أحد

كتفأ عارية

ويهددها

فتطير الكلمات إلى ورق عطشان

ويبقى في الخلفية نهْدُ لم يتقلّت بعد

فكيف تكون نساء

جمع امرأة تعشق

أو تتغطي تحت الليل

بالحفة

لا تشبه. أمأ

إيهاً

أوهاً

تشبه مالا نقدر أن نكتبه

امرأة لا تحل

فننظر في عرجون عناصرها

ونقول :

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله

نقول :

فضاء البطن جميل

هذا ما سوته الأم طبيغة

ثم نقول :

امرأة أولى ليست توضع

جلب امرأة ثانية

ثالثة

ليكون نسيجاً

هذا الفرع

وهذا الفرع

وهذا الفرع

اعتصموا بسرويل

وغازات

ومناشف

واستيقاظ خاص

كان الفرع ينام وحيداً إن أدركه النوم وحيداً

أو يتغنى بالأحلام إذا ما حن

يقول الراوى :

لما حن كثيراً

القى عنه غطاء الحلم

وأوسع ما بين الشدقين

وبلّل كل حوائطه

بعصير ينزف من أنية الروح

لكى يمتلئ بإحليل

إحليل

إحد ...

يملك غرابية أن يتدخل في ملكوت الله

ويطفو فوق غيوم العالم

يملكه إن شاء

ويهجّر في وقت يسمح بالغفران

الواحد فوق الواحدة

الواحدة تتبع مسافة ظن يسبح فيها الواحد

كيف إذن نجترى

على ما يجعل كل امرأة

ليست تشبه كل امرأة

اغطس رأسك في تجويف النبع

وإن أبطأت قليلاً

فاستيقاظك

يسعى خلف عسيلتها

وإذا ما بلغ الذروة

يسند كفاً فوق الحوض

وكفاً تحت الإبط

يعلق ساقاً فوق الكتف اليمنى

ساقاً فوق الأخرى
ينتزع الأشواق جميعاً
كيما تصعد في ناموس الكون
وتذبح ظلك
تأكله إن جعت
وتصنع مما يبقى رائحةً طيبةً تكسو العانة
أنت الآن وحيدٌ
لا تختلس النظرة خلفك
واحفز نفقاً في أعضائك
لا تتعجل دمك

ودعه يرقرف

وإذا رقرق إصنع منه شموعاً

عندئذ يستمر الروح
وتولج

أنت ستمعن في إيلاجك

تضع الوجدانية في ربتك

وتكشف عنك غطاءك

تستأني لتكون أمام القبة

قوسك مشدود

لا

لا تقتل من أحببت

أجرحه فقط

واهبط بمياهاك سوف يطيب الجرح

لتجرحه ثانية

ثم تطوف خلف يدك على ردفين

فتخرج كل أصابعك العارية
وتحرث أرضاً للإنسان الفرد
تهل عليها بعض طيور ضاعت
منذ قديم
كانت كل طيور اللغة
تنام على أعضاء الناس
فلما استتر الناس جميعاً
فقدوا كل طيور اللغة
وجاءوا ببويضات

فقسّت

وانتشرت في الأرض

ودقّت

واستقرت السنة الناس

فأخفت جسد المرأة في جلباب اللون

<http://Archivebeta.Sakhri.com>

أو

نسوان

كيف تكون نساء جمع امرأة

إذا سعت خلف اللغة ، ستجدها في أعشاش داخل كنانس أو فوق الأشجار ، اصعد
فقط الأشجار ، لا يهك لسبع اللحاء ، هنالك وعندما تفتش ستجد (امرأة) ، لا تظن
أبداً أنها مؤنث امرئ ، فامرو كلمة لا تدل على شيء واضح ، تيقن أن امرأة هي مؤنث
نفسها ، أنظر جيداً ، أنت ترى الميم والراء يلتصقان بحبل سرى ، وتعرف أن الميم
حضور المرأة ، والراء حضور الرجل ، وستعرف بالتأكيد ، أن المرأة هي الكائن الأمثل
لشمول طرق الجنس البشرى ، وأنها تحتوى الرجل ، مرّة في بطنها ، ومرّة في فرجها ،

ومرات في الخيال ، لعلها للسبب هذا ، ولآخر ، سبقته في الدرجة ، انظر ثانية ، على الجانبين عسكريان ، الأول أعزل يقف فوق هوة ، والثاني يعتمر خوذة ، إنهما لا يؤديان التحية لأحد ، فقط يحرسان من بينهما ، قد يغيب الأعزل لأنه غير مسبوق ، ومفتوح على الفضاء ، فإذا غاب ، لا تخمّن شيئاً ، ربما المرأة تابعة أو متبوعة والاتصاق غير متكافئ ، أما الثاني المعتمر خوذته ، فلا نغيب ، لأن خلفه بويضة دائمة الفقس ، دائمة الخصوبة .

هل يبقى للمرأة
ميزة أن تتسع
فتكشف ما تخفيه من العورات
وما نبقيه من الزهو الضليل
وتصبح حينئذ امرأة
لو تكسرنا
نسقط فوق شظاياها
ونصير شظايا
هل نشاق إذن
كي نثار من أنفسنا
أن تتسع المرأة
أن تتدل منها كل حبال الحلم
وتعري تحت الشمس
وتتمو في أنحاء غوايتها
أشجار الجنس
بغير طيور تمسح عنها

بعض غبار الوقت
وهل تتسح
إذا أضجعا فوق حشائشها
من يقدر أن يضجعا فوق حشائشها
فتهاوت
لم تمسكه
ولم يتمكن
وانظرا
أن يطلع من أطرافهما عمال التنظيفات
وصيادو الأحلام

وأن يقتنصوا وقتاً

ممثلنا

بامراة
ARCHIVE

قد تسعد إلى شهوانيتها
<http://Archive.org/Sakbri.com>

ثم تبوح بسر
إن العالم أضيق من أعضائي .

الليلة الأولى



هل كانت الاعراض علامات لم يتعداها ولم تتوقف عندها ايضا . كانت تبدى جزءا مفتعلا . إذ تذكر قول أمها إن الرجال كالاطفال . يحبون الشكوى دائما ولفت النظر بإظهار الأمراض . علاجهم الإهمال . لكنها الحق أبدت اهتماما في كل مرة ، كثيرا ما نصحتها بالذهاب إلى الطبيب . بيتسم قائلا : إنه جاء من أسرة كادحة . لم يكن أحد أفرادها يبلغ العيادة أو المستشفى إلا وهو على حافة الخطر .

المرّة الوحيدة التي شعرت فيها بدنو الخطر منذ أسبوع . عندما صمت فجأة أثناء جلوسهما أمام التليفزيون سال إلى الامام مسكاً صدره ، البنت فزعت ، لن تنسى صيححتها أبدا « بابا .. بابا » أطلق ريحا متتابعاً بصوت متتابع ، حاد ، انفرد فوق الأريكة ، الغريب أنه لم يشك ، بل ابتلع ريقه ، فتح عينيه ، طمأنهما ، قال إنها الشمس التي مثى فيها

.. أخيراً تخلو إلى نفسها ، تغلق باب غرفتها . منهكة ، متعبة ، تصفى إلى الليل الذي انتصف منذ حوالى نصف ساعة . إلى الطريق الذي تطل عليه من ارتفاع خمسة طوابق ، بعض الأصوات كانت تسمعها أثناء انتظارها عودته في الليالي التي يتأخر خلالها ، إذ يعرج على أسرته ، يزور أشقاه . أو يسهر مع صحبه في المقهى ، إغلاق باب ، مرور عربة مسرعة ، نباح كلب ضال ، اصداء أحاديث بعيدة غامضة . اعتادت ألا تغفو قبل قدومه ، وانتظار خلعه ملابسه وجلوسه قليلا بالصالة ، سؤلها التقليدى .

« تعشيت ؟ »

مع انها تعرف عادته ، تناول كوباً من اللبن مع كعكة بابسة ، وكثيرا ما كان يشكو متاعب معدته ، كأنه على وشك ، لكنه لا يقيء !

« إنها ليست صغيرة .. »

اجابها متمهلاً ، إنها وحيدة وما من أحد إلى جوارها .

ربما تمنى المجيء بها وإقامتها هنا ؟ لكن البيت ضيق ، وهى منطوية قليلة الكلام . من يطبق نفسه في هذا الزمان حتى يطبق الآخرين ؟ أحياناً تتصل ، تسأل عن الصحة والأحوال ، عن ابنة شقيقها ، اخبارها في المذاكرة ، أحوالها ، إذ تطول المكالمة تضطر إلى تنبيه ابنتها إلى المحاضرات التى يجب أن تنقل ، وضرورة النوم مبكراً ، تشير بيدها للإسراع ، عندئذ تقول :

« والنبى تعالى ياعمتى .. أنا نفسى اشوفك قوى .. لا .. لم تكن قاسية ، لكنها كانت تخشى بشكل غامض على وحيدتها ، أن تلقى مصير عمتها ، أن يفوتها قطار الزواج . على أى حال لم يفتها قطار الزواج ، لم تقصر معها . كانت تبتسم في وجهها خلال مرات قدومها النادرة ، بل تصر على بقائها لتناول الغداء وإن تصر على الذهاب بتساعد تصميميها واحتجاجها . »

« معقول أن تجيئى ولا تكسرى لقمة في بيت أخيك ؟ »

بعد انصرافها تشعر براحة ، هل ضايقه وهن الصلة بينهما ، من ناحيتها لم تقصر في الواجب ، الا يكفى تغاضيا عما كان يدفعه لها من جنيتها كان بيته أحق بها ؟ لو أنها امرأة أخرى لاثارت له المشاكل .

لكن . لماذا بدا حزيناً في أول حلم يأتيها فيه ؟ في العصر ، بعد أن الحت على ابنتها كى تأكل لقمة . منذ أول أمس لم يدخل معدتها لقمة كمدا . لم تطبخ لم تنزل السوق ، لم تستطع ترتيب البيت الذى اختل نظامه .

حوالى ساعة ، تجرع كوب اللبن الذى أعدته المسكينة ، الراقدة الآن كالغشى عليها . بعد أن فراهما الفقد المفاجئ ..

الفراق صعب ..

لكن ضاقت بهؤلاء النسوة . اقاربها . جاراتها ، زحمن البيت . دموعهن على أنفسهن ومواجههن القديمة والجديدة ، بعضهن رحن يثرثن ، ويتحدثن همساً عن مشاكل فلانة مع علانة ، أو زوج رemy عينه على أخرى ونوى ، أو ارتفاع أسعار الخضر . الوحيدة التى بدا حزنها جلاً ، صعباً ، شقيقته ، لم تتزوج حتى الآن . تعيش بمفردها ، تقترب من الخمسين . لكنها تبدو وكأنها تجاوزت الستين ، مال بختها . كان أمرها يشغله . لا يخلف زيارته الأسبوعية لها ، كان يحن عليها ، وكانت تثق أنه يساعدها بجنيهاً قليلة من المكافآت الإضافية التى لا تعلم عنها شيئاً . بالطبع مرتبتها الضئيل لا يكفيها . من عملها في مكتب المحامى الذى التحقت به بعد حصولها على دبلوم التجارة المتوسطة من المدرسة المسائية بالفجالة . ساعدها ، أحد معارفه من المقهى أخذها عنده سكرتيرة ، كانت تتردد نادراً على البيت ، حتى أنها لم تأت في الأعياد . لا .. بعض الأعياد ، ألم تكن هنا في العيد الصغير السنة الماضية ؟ كانت تتصل أحياناً . وإذا رن الهاتف في المساء يرد عليها جزعاً ، ما الذى أخرها حتى هذه الساعة ؟

يطلب منها سرعة العودة إلى البيت والتأكد من إغلاق الترياس والقفل . البلد غير آمن كان يخاف عليها وكأنها طفلة مع أنها تكبره بعامين . مرة قالت له بعد انتهاء مكالمته .

عبثاً على البنت ، صممتها فطيع . حتى عندما جاءت ،
احتضنت ابنة شقيقها لدقائق ، وبدأ أن كلا منهما
تستجد بالأخرى . تستند عليها وعندما سأل أحد
الجيران ، « هل أوصى ؟ »

كانوا يتحدثون عن المسجد الذى ستم فيه
الصلاة . لا تدرى كيف سمعت . خرجت من الغرفة
الداخلية . وقفت وسط الرجال مشيرة بأصبعها
محذرة ، منذرة ..

« فى الحسين .. فى سيدنا الحسين »

متى أوصاها بالصلاة عليه فى مسجد الحسين ! لم
يخبرها بذلك ، هل تشعر أن أجله يدنو . عندما بدأت
الأزمة ظننتها تعباً عارضاً وبعد خروج الطبيب الشاب
صاحب العيادة الجديدة عند الناصية والذى جاء بعد
انتهاء عمله فيها . قال إنها أزمة قلبية ، ولا يمكن
نقله . لكن يمكن تلقيه العلاج هنا ، لحظتها لاح لها
التذير . لكنها بعد دخوله عليه ، وابتسامه فى وجهها
استعادت ما سمعته عن آخرين فاجأتهم تلك النوبات
ممرات ونجوا منها ، لم تفارقه حتى الفجر . كانت
ملاحمه التى تبدلت فيما بعد هادئة . مستكنة . بل إنه
ابتسم مرات عندما نظر إليها ، عدا كرشه النفس التى
لم تعدها قط . كل ربع ساعة أو عشر دقائق تقريباً
يسألها عن الساعة ، كأنه على موعد ، كأنه توقع زائراً
أو ظهور علامة ، حتى أنها قالت مرة : لماذا تسأل عن
الساعة .. الليل ما زال بعد طويلاً ..

ليلاً هى التى طال ، لم تعرف هذا الصمت ، وكان
وجوده كأنه يبده ، عند لحظة معينة تختفى كافة
أصداء الطريق . والبيوت المجاورة كأنها لحظة مجيئها
الأولى إلى الدنيا ، تركها مبكراً ، خلا بها تكاد تنطق

حتى أنها لم تجمع حاجاته المتناثرة فى البيت إلا قبل
الغروب . ملابسه الداخلية فوق الغسالة . وحذائه فى
الموضع نفسه الذى اعتاد أن يخلعه فيه ، قرب المدخل ،
ولكن أبدت الملاحظات . أن ينظم تغيير ثيابه . ولم يجبها
إلا مداعبا كان لديه قدرة على تجنب الشقاق لأسباب
يراهم صغيرة ولا يعلم أنها كفيفة بإشارة أعصاب أى
ست ! . أما نظارته الطبية فكانت إلى جوار التليفزيون .
ومحفظته الجلدية القديمة ، والحقيبة الجلدية التى
يضع بها أوراقا تخص شغله . لا تعرف شيئاً عنها
جمعت هذا كله بدون ترتيب ، أخفته وراء الكنية ،
البنت كلما نظرت إلى حاجات أبيها تعض أصابعها .
وتتمش وجهاً .

« سايبنى لمن يابا .. »

ما أزعجها أنها العبارة نفسها التى رددتها شقيقته
ولكن بدون عويل . لحظة حملهم الجثمان لوضع فى
الصندوق الذى فتحوه عند مدخل البيت ، فارقها
صمتها الغريب ، انحنت فجأة ، تعلقت بالجثمان
الملفوف ، تشنجت أصابعها .

« سايبنى لمن ياخويا .. »

احاط بها من تعرف ومن تجهل . همسوا فى أذنيها
بآيات مهدئات ، وسمعت أحدهم يقول بحسم
« ما تخليش أخوك يتبهدل .. »

عندها ارتخت أصابعها . بقيت شاخصة ، ذاهلة ،
لم تبدل وضعها ولا سلامحتها حتى أن غص البيت
بالمعزين . ومالت عليها امرأة مسنة ترجوها ملحة أن
تطم . أن تبكى . أن تشق هدومها . ولكنها لم تنطق .
وآخر العزاء قامت . أصرت على الانصراف ، مشيت
مصممة لم تصافح أى إنسان لو أنها بقيت لأصبحت

بعد الظهر جاءت جارتهم في الشقة المقابلة بطعام الغداء . طبق بسلة ونصف دجاجة وأرز وثلاثة أرغفة ، شكرتها متأثرة ، تمتت ألا ترده في مناسبة وحشة . البنت بكت . نظرت إلى مكان والدها . لسنوات طويلة لم يأكلوا إلا معاً . كانت تنتظره حتى لو تأخر . رجتها طيبات خاطرها . منذ الأمس لم يدخل بطنها لقعة ، وحتى تشجعها بدأت تأكل . منذ لحظات أطلقت لتطمئن عليها نادتها بصوت خفيض . لم تجيبها . اصغت إلى انفاسها المنتظمة . عادت إلى غرفتها ، أبتقت الباب مفتوحاً .

عندما اضطرت إلى الإغفاء عصراً . ما بين يقظة غير مكتملة ونوم لم توغل فيه جاءها مع أنها سمعت يوماً من تقول باستحالة ظهور الميت قبل سبعة أيام .

رأته في الصلاة . بالضبط في المكان الذي اعتاد قراءة الصحف فيه غير أنه كان يثنى ساقاً تحته ويفرد الأخرى بينما يميل إلى الإمام عاكفاً يديه أمام صدره ، يرتدى ثياباً قاتمة . يبدو حزينا ، حزن لم تعرفه منه . مزعوم الشفتين . مجهود العينين يتطلع بأسى صوب ابنته وشقيقته . وقفنا أمامه ، تبدو المسافة شاسعة رغم ضيق الصلاة . كأنه يود أن يقول شيئاً لكنه لا يقدر .

تقعد على حافة السرير ، الحق أنه كان حنوناً ، كريماً في حدود قدرته ، لم يبخل على ابنته قط . لم يدعها تنطق بما تحتاج إليه ، يوماً طلبت على استحياء حذاء رياضياً مرتفع السعر . لم يتأخر ولم يتردد مع علمها أنه لم يبق لنفسه مليماً من مصروفه . لشهر كامل لم يدخن . لم يذهب إلى المقهى إلا مرة . كثيراً مارددت .. « يابختك بابوك .. »

ما يدور داخلها . توشك أن تلومه وكان الأمر كان يبدها . تلك صورته . تعدل وضعها بحيث لا تواجه ملامحه السرير ، دائماً كان عنيداً بصمته ، لكم الحث عليه أن يسافر مثل زملائه ، انتداب أو إعارة في بلد عربي لثلاث أو أربع سنوات . لكنه لم يقدم . لم يسع . قالت إنهما بحاجة إلى ادخار مبلغ للزمن . للبنت التي سيجيئها ابن الحلال بعد سنوات قريبة . تكاليف الحياة في ازدياد . وما كان يفقههم أمس لا يصلح اليوم ، لكنه كان يسمع من اليمنى ويخرج كلماتها من اليسرى ، وإذا الحث يقول بصوته الهادئ .

« وهل ينقصنا شيء .. »

فتجادله متسائلة ، هل الدنيا أكل وشرب ؟ . مرة قال إنه لا يطيق الغربة ، أو البعد عن مصر .. مصر . ماذا أخذوا من مصر غير وجع القلب وصعوبة الأحوال . وقضائه الوقت بالمقهى ؟ . لو فاجأته الأزمة أثناء عمله هناك ربما نقلوه إلى مستشفى حديث وأمكنهم إنقاذه ، لو طال به المرض .. هل كان لديهم ما يكفي مصاريف المستشفى ؟ . وإى علاج كانت ستقدمه المصلحة ؟ . أى علاج ، لكنه لم يصغ إليها قط . مجرد مبلغ صغير لا ينفع ولا يضر في دفتر التوفير . ولولا أنه استخرج الدفتر باسم البنت لكان دون صرفه أهوال وإجراءات تكلف أكثر من قيمته . من مصاريف محكمة وإعلان وراثه ، وربما تدخل شقيقته معها لتأخذ نصيبها .. لا . لم يحسن التصرف وفارقها بلا عون .

تقف في الغرفة التي تبدو فسيحة أكثر ، رفضت ابنبتها أن تنام إلى جوارها . مكانه . قالت بحزم مؤثر إنها تفضل النوم في سريرها .

تتوالى عليها صور شتى عرفتھا معه داخل تلك
الحجرة . فوق هذا الفراش ، بدءا من خييات الليالى
الاولى التالية لرفاقھا الىه ، حتى المرات التى حاول
خلالھا جسدھا التعرف اُحدهما على الآخر . استغرق
ذلك زمنا طويلا ، راح منها ومنه . وعندما بلغت ذروة
النشوة لأول مرة بعد سبع سنوات من زواجهما وأربع
من انجابھا عايدة لم تكبح نفسها . راحت تهتز بعنف
ادهشه ويدست وجهھا فى صدره دامعة ، ومنذ ذلك
الحين ادرك علامتها ، وفهم إشارتها . لكنه لم يسع
إليھا بما فيه الكفاية . كان قادراً ولم يفعل . حتى ادركه
الوهن ..

تدس رأسھا فى الوسادة ، هل يصح تفكيرھا فى أمور
كده ؟ هل يراها الآن ؟
هل يعرف بما تفكر فيه ؟
تراه فى أماكن شتى . فوق بابسة ، يمشى على ماء
لا تعرف عمقه . يعلو فى فراغ بلا حد ، يختفى تماما
لكنھا توثق أنه موجود فى حيزھا . تقوم فجأة .
هل وسنت ، هل راحت فى النوم ؟
أى ساعة الآن ؟

كانھا نعتست يومين متصلين ، تصغى إلى تدفق
غريب داخلھا . يأتينھا من مسارب غامضة . يدفعھا إلى
مفارقة الفراش ، الرغبة فى الخروج إلى الطريق ، إلى
موعد لا تعرفه يجب اللحاق به ، شئ ما يسرى ، تعبر
الصالة ، تصغى ، لاشك ان ابتنتھا بغط فى نوم عميق ،
تتردد أنفاسھا بانتظام ..

تراجع على أطراف قدميھا ، تحذر أن تحدث
صوتا . تغلق بابھا بالمفتاح ، تماما كما كانت تتأهب
للخولة به إذ تلوح منه الباردة ويقبل . تقف أمام مرآة

لكنه حيرھا أيضا . خاصة تردده إزاء أمور بدت لها
ضرورية ، وإيدائه أسبابا غريبة . عندما ألحت فى
بياض الشقة قال إن ذلك سوف يسبب له إزعاجا .
عمال غرباء سيدخلون ويخرجون ، واثاث يجب فكّه
وتركيهه ، ثم أن طلاء الجدران ما زال نظيفا ،
ما الداعى إذن ، كل التجيران أعادوا تبييض شققهم .
بعضهم لصق ورقا ملونا ، هم فقط الذين لم يبدلوا ولم
يغيروا .

كان يقبل عليها فجأة ، يبدى ودأ متدفقا حتى لتدلل
عليه بينما بهجة تفرھا . تنبھه إلى دعابات لا يصح أن
يبديھا أمام البنت فلا ينتشى إنما يواصل ، وتبدو البنية
سعيدة . تبادل مرحة . يحتضنهما معا فيغمرھا تأثر .
فى اليوم التالى مباشرة ، ربما فى اليوم نفسه
يصمت ، تأسو ملامحه تسأله فلا يجيب . تستقر فلا
يبدى سببا معقولا ، صحيح أنه لم ينطق لفظا
يجرحھا . ولم يعنف معها عند غضبھا . لكن خموده
المفاجىء وانغلاق مسامه أمامھا كان يحيرھا ويدفعھا
إلى الزهق .

لکم تمدد بجوارھا فوق الفراش وكأنه غير موجود ،
وكثيرا ما رغبته لكنھا أحجمت ، وبعد مرور ليلة
أو اثنتين يقبل تجاهھا ، يداعبھا ، يمد يده إلى
صدرھا . يقلب أطرافھا ، وإن يبدأ تجاوبھا تهمس
عاتية أنها كانت تريده أمس . فيقول : إنه كان يريدھا
أكثر . تعجب لعدم شروعه ، أهو الكسل ، أو انشغاله
بما لا تعرف . أحيانا كان يسعى إليها وكأنه يؤدى
واجبا ، يحتضنھا وكأنه يتشأب . ومرات يقبل
كعاصفة . حتى لتبدى المأ فلا يزيده ذلك إلا إمعانا ..

محاوله اقتراب ، بالنظرة ، بالكلمة ، بالإشارة من أولئك
المترصدين أى ثغرة .
لم تخطيء فى حقه .. لكنه .. لكنه لم يفهم ..

تشير إلى عنقها . إلى صدرها ، تلمس كتفها اليمنى
وكتفها اليسرى . تزيح حمالتى القميص ، ينزلق إلى
أسفل . ترهل ثدياها قليلا لكن استدارتهما مكتملة ، لم
تفسدهما رضاعة طفلة واحدة فطمت ميكرا ،
واجتيازاها الأربعين بعامين . لم يبرز لها كرش . ما زال
خصرها عذراوياً وحوضها رحباً .

تراجع متثنية ، متأودة . تستقر عند حافة
الفراش . تتجرد من اخر قطعة تحجب مكنونها ، تتمدد
فوق الفراش . منتصفاً تماماً ، تماماً .. كما رغبت !

الصوان . تقترب منها تلك القنامة تحت العينين .
اصفرار الأسنان ، الجير المتراكم عند الجذور وخلال
الفراغات ، بداية تشقق فى شفتيها ، تعب سنين
طويلة ، وإرهاق يومين لم تعد لهما ولم تنتظر طولهما
بهذه السرعة . لم يخطر على بابها رحيله المياغات ،
انفرادها . تقطب عينيها . لكن الملاحه لم تذو .
زميلاتها قدرن عمرها دائماً بسبع سنوات أقل ،
بالتاكيد لم تكن مجاملات . تستدير قليلا ، نظرة جانبية
تنحنى إلى الامام . من مشيرات كوامنها ان تتطلع خلصة
إلى مؤخرته فى حركتها الصاعدة . النازلة بين ساقها إذ
تشب برأسها تغمض عينيها بسرعة حتى لا يلحظ ، لم
تطلعه على ذلك ولم يبذل جهداً ليعرف .

تغمض عينيها ، لم تنظر إلى غيره قط . وكثيراً
ما قمعت انفلات أحلامها ، وصدت بحزم صبارم أى

صفحات من كتاب النيل



- ١ -

- خلف زجاج النوافذ -

بالوردة الذابلة

ففى النيل لا ينبت الصمت ،

ولا يسكن العنكبوت

غير أن المنازل ،

تثمر عند الصباح مواويل ،

تمرح فى المدن المقبلة

هل النّخل يرحل خلف القطارات ؟

والشوق يدخل في مركبات الجنود ؟ ،

ويرسم نيلاً على مقبض السيف ،

حتى نسافر ،

في أرضنا المشتراة المباعه ،

نرسل آهاتنا ،

للزمان الصموت!؟

قد بعدنا عن النيل ،

والنيل مثل المنازل ،

قد تحتويننا زماناً ،

لنرحل عنها زماناً ،

نجهز أجسادنا ،

قبل أن نكتوى ،

بعذاب السكوت!

يا سنين الدُّاب قد حصدنا السنابل

وزرعنا العنب لمعاصر بابل!

أيها النيل :-

- ٢ -

هل طردتنا ضفافك ؟

ما للخطا يَمَّتْ نحو تَلِّ العناكب ،

خَلَفَ المتاهات ؟

ما للعين ارتَضَّتْ أن تحْدَقْ في الرمل ؟ ،

في حسك الصحراء ؟

ولا تحتمى بك من سنوات الهجير ؟

السنون العجاف ،

استطالت ،

و «يوسف» يبحث عن سنبلات الصباح ،

يراها تصاوير فوق المعابد ،

اغنية في شفاة البنات ،

وحلماً يطارد حلماً ،

ليليل الفراعين ،

لا أنت أولته للمليك ،

ولا نحن ملئنا على شاطئك ،

نداويهما من دخان الذهول !.....

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قد شربنا التعب من كئوس السلاسل

وتفشى الجرب تحت ريش البلابل

أيها النيل ،

- ٣ -

قالوا بأن بلادى هباتك ،

قام على خدّها الفجر ،

صلت لمعبودها ،

ثم راحت تخطّ على جبهة الكون ،

أنغامها

تبذر الحرف والضوء ،

تبني على شاطئك ،
قصور الحياة ؛
فَعَلَّمَتِ الكون ،
كيف يُبْثُّ النجومَ الحيارى اغانيه ،
كيف تدور السواقي ،
مع القمر المستحم برغوة موجك ،
حتى تشب الحقول ،
وكيف تغيب وراء المدى ،
غاضباً تطلب الحب ،
تسأل عنه ،
إلى أن تُزَفِّ العروس ،
فيهدر موجك .
تحضن كل الحقول فتخصبها ،
ثم تكتب فوق ثراها :
هنا ينبت الحبُّ والحبُّ ،
فانزعي يا حروف البدايات ،
لا تبرحي ،
فالحياة هنا والممات !....

يا نداء السحب فوق صدر الجداول
لم نزل ننتحب خلف ظلّ المنازل

أيها النيل ،

عَلَّمْتَنَا الصَّبْرَ وَالصَّبْرَ وَالصَّبْرَ ،

حتى تشقَّ حلق الزمان المكابر ،

عَلَّمْتَنَا أَنَّ مصر الوجود ،

فليس وراء البحار حياةً ،

فكَبَلْتَنَا هاهنا ،

نعلك الصبر والجوع ،

سياط تحت الفراعين ،

من ألْهُوكَ زماناً ،

ومن حملتهم رؤوس الجموع ملوكاً ،

وآلهةٌ يأمرُون بِطاعُون ،

تسجد كُلُّ الرعية ،

تحت نعالهم الجاحدة ،

أيها النيل :

يا قيد أعمارنا الواعدة

قد كشفنا الاعيبك الأبدية ،

أحلامك الزئبقية ،

أَنَّ بلادى حقل الجياح ،

وصومعة الخبز ،

مائدة الكون ؛

فانظرُ لأبنائها الصامتين ،
الا تستحي من وجوههم الشاحبة !؟
الا تستحي من جموعهم الشاردة !؟
.....
.....

ارحل الآن عنا ،
فلسنا نريدك ،

يا قيد أيماننا الواعدة

ارحل الآن عنا ،

فقد لوّنتك الأغاني
حَفَفْتُكَ الأمانى
ARCHIVE
<http://Archivebeta.saknrit.com>

حوّلْتَ الفراعين قيداُ على أعين الشمس ،
تحجبها عن سماء الحيارى ،
فراحوا يقرّون من بين عينيك ،
للمدن الجاحدة !....

●

تمارين على الأحلام



أنفذ من الجانب الآخر للأرض بالقرب من أمريكا
أو اليابان أو في قلب المحيط الباسيفيكي . وتذكرت أني
قرأت بعد ذلك عن برتراند راسل وكيف حدث أن فكر في
صباح في فكرتي نفسها . تضايقت ، طبعاً ، ذلك اليوم ،
لأن راسل صار عالماً وفيلسوفاً ، وأنا صرت مدرّساً
بسيطاً ، رغم أننا فكرنا في شيء واحد ، في سن واحدة
تقريباً ..

— لاتحزن .

فتحت عيني على اتساعها دهشة . سمعت صوتاً
حقيقياً يقول لي ذلك الرجل القصير الذي تكاد رأسه
تتلحن بين صدرى وظهور الرجل الذي أمامي يرفع
عينيه إلى ويبتسم . إنه أصلح لا يمكن أن يكون هو .
تذكرت أشياء شخصية ولم أفه بكلمة واحدة . لابد أنه
صوت صادر من أعماقي يواسيني ، ولا يجب أن
أشغل نفسي عن محاولة الإمساك بحلم ولو قديم .

حاولت ، بصدق ، العودة إلى الأحلام فور صعودي
إلى الترام . بدا الأمر نوعاً من الارتباط الشرطي رغم
مروء عشر سنوات لم أركب فيها أى مركبة من
المواصلات العامة . وكالعادة ما كاد الترام يتحرك
حتى كان قد اكتظ بالركاب إلى درجة لا تسمح لأحد
بالحركة إلا في الحلم ... هكذا كنت أفكر قديماً ، وهكذا
أفكر الآن .

لم أشأ النظر إلى وجوه الناس ، فرجل مثل يعرف
التدهور الشديد الذي لحق بالحياة لم يكن ليتوقع
جديداً في وجوه ركاب المواصلات العامة . ولم أنجح في
استدعاء حلم ، أى حلم .

مررت مسافة محطة كاملة مشبعة بالعرق والاختناق ،
ولم أمسك بحلم واحد . حاولت خلال مسافة المحطة
التالية ولم أنجح . تذكرت فقط أنني في صباحي فكرت
مرة أن أحفر ثقباً في الأرض ، واستمر في حفره حتى

مرت مسافة محطة ثالثة ، مسافة طويلة بطيئة ، ولم أبرح الأحلام ، عادة ، إذا انقطعت لا تعود . هكذا فكرت يائسا أنا الذى بلغت قدرتى ، قديما ، على الأحلام ، أنى كنت أحده لنفسى الحلم الذى سأحلّمه . لم يكن الأمر يحتاج إلى أكثر من تمرين على التركيز فى أمر ما ، أو فكرة معينة . كان أصدقائى لا يصدقون ذلك قط ، ولم أهتم بأن يصدقونى . كنت أكتفى بما أفعّل . وأعرف أن أحدا لن يصدق أحلامي إلا إذا شاركنى فيها ، وقررت فى النهاية أن أحلم بأصدقائى ولم أستطع أن أحدهم بذلك . كانوا قد استشهدوا فى حروب كثيرة ، أو سافروا إلى كندا وأستراليا ودول الخليج حتى صرت فى الحى القديم بلا أصدقاء غير أبى وأمى . وحين انتقلت للعمل بالقاهرة تركت أبى وأمى فى الإسكندرية . هل يكون انتقالى إلى مدينة جديدة سببا فى ضعف قدرتى على الأحلام ؟ المؤكد أن للسيارة الخاصة التى أملكها ، والتى تعطلت اليوم ، شأننا فى ذلك .

— لا تحزن .

الصوت نفسه يعود لأسمعه . تكلم هذه المرة بسرعة أكبر . لقد استطاع الرجل القصير أن يرفع نحوى وجهه كله . عرق كثير يتفصد على صلعتة ووجهه وهو يبتسم لى ابتسامة واسعة ولا يتكلم . لا يجب أن أربك روحى ، التزام تزداد ازدحاما ، ويطنا ، وأنا الذى ضاعت قدرته على الأحلام أستطيع أن أتذكر ، الذكريات أحلام ضائعة تستطيع أن ترفعنى عن الزحام وتقلل بى فى محطتى عبر الأثير المخمل بهدوء وسلام .

تذكرت صديقى الوحيد الذى لا تزال ملامحه باقية . ذلك الذى لم يصبح شاعرا كبيرا كما كان يود أن يكون ، ولم يصبح شاعرا من أى نوع . جامنى مرة متعبا يشكو عناءه مع أبيه المسن الذى فتحت عليه الشيخوخة نوافذها وأبوابها ، وكيف يجب نقله مرة كل يوم إلى المستشفى لتلقى العلاج ثم العودة إلى البيت فى محاولة يائسة لتأجيل الموت المؤكد . ثم سكت طويلا وقال أن الإنسانية كانت تكسب كثيرا لو جعلت منذ بدايتها القبلة وليس الجماع وسيلة للأنجاب لو كان ذلك قد حدث لتعدلت أمور كثيرة . أقلها أنه لن تكون هناك ضرورة للثياب ، الداخلية على الأقل آخر حصون المرأة ، ولاختفى التمتع والدلال ، وانتهت أغان كثيرة هابطة وأمثال شعبية لاقية لها ، وكانت المرأة ، التى ستعيش مهتدة أن يخطف منها الرجل قبلة فى أى وقت ، كانت ستقدم نفسها إلى الرجل بسهولة ، ولابد أن كلمة « سفاح » ستنتهى من المعاجم لأن المرأة الواحدة يمكن أن يقبلها أكثر من رجل فى اليوم الواحد ، وبالطبع ستختفى جرائم اغتصاب ، وسيصبح الزواج اتفه مهمة على وجه الأرض .

قال ذلك كله بسرعة ، وظل ينظر إلى واسع العينين ، ولابد أنه كان يرى مقدار انعكاس جنونه المفاجئ على وجهى . لكنى بدوت باردا جدا وقلت بهدوء .

— بالنسبة لمرض أببك كان من الأفضل لو أخذت الإنسانية منذ بدايتها نظاما آخر . أن يولد الإنسان شيخا ثم يموت طفلا فى هذه الحالة كان الأبناء يستطيعون حمل الآباء بسهولة إلى المستشفيات بل ربما صار ذلك عملا جميلا ..

نحوه . وآخر عهدى به أنى رأيته ينسحب من بين
 الزحام بصعوبة ، ورأيتَه يصل إلى الباب الخلفى ،
 ورأيتَه يلوح لى بيده الصغيرة يودعنى ، ورأيتَه يمشى
 يكاد يتدحرج فوق الأرض من فرط قصره ، ورأيتَه
 وادع الملامح جدا ، ورأيتَ الطيبة ذاتها مجسدة فوق
 صفحة وجهه ، وأحسست بأنه شخص ودود ، وأنى
 أعرفه منذ زمن بعيد ، وأن صوته اليف إلى روحى ،
 وربما التقينا مرة من قبل فى مكان هادئ ، حديقة خالية
 أو جامع ، وكادت الدموع تنسال من عيني حزنا ،
 أوحيا ، فكيف إذن تقولون إنى قفزت خلفه ورفعت من
 الأرض حجرا نزلت به على رأسه ، وأنى وقفت جوار
 الجسد المهشم الرأس أضحك وأصرخ باسمه الذى
 لا أعرفه ...

وتذكرت الضحك الشرس لصديقى ذلك اليوم ، ولى
 أيضا .

— كان ذلك رائعا بحق .

سمعت الصوت يعلق على ذكرياتى الشخصية من
 جديد . أمسكت به هذه المرة . إنه الرجل الأصلح
 المنضبط بينى وبين ظهر الرجل الذى أمامى الذى بدا
 لى يعانى من إجهاد شديد . وعاد يقول :

— الحقيقة كان يمكن للإنسان الحصول على متع
 أكثر لو سلكت البشرية طريقا آخر .

لم أفكر أن أسأله ما إذا كان هو الذى سبق له
 الحديث فهو يحدثنى بالفعل فكرت فى قدرته الفذة على
 الإمساك بأفكارى وذكرياتى رغم عدم حديثى بصوت
 عال لنفسى أو لغيرى . لكنى أحسست بنوع من الرضا

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



وردة للحبّ والموت

(إلى عبد العظيم ناجي)

.. من تراه هناك على مقعد في الهواجرس

توتاج احزانه فيهمش ؟

من تراه يقلب كفتيه في نرد ايامه <http://>

من يقلب في افق الخوف ناظره المندهش ؟

ثم بين احتمالاته ينسرب ،

تتداعى حواليه اشياؤه

وهو في قرية الحلم .. صفصافه

محض صفصافة ترتعش ؟

من ترى يُدرج الحسبة الباقية

في مسودة الليل

يكتب كل قصائده في الهزيع الاخير

من الشجن القرمزى ،

تُرى هومَنُّ !!

من تراها غوايته العائيه ؟

قيلَ لي : واحد مترفُ السَّمْتِ ، والصَّمْتِ ،

أو واحد مترفُ في الخطابِ ،

يدحرج في الشعر من كُرة الخيلاء ،

ويمضى إلى شارع في القصيدة ليس بضيق ،

ومن شجر مترف في يديه يسر إلى شجر مُسرف في التساؤل :

كيف له أن يمارس لعبته في احتراف الأسي ،

من يدرّب أشواقه كيف تصطاد بحراً ،

ويرمى إلى الناس فأكهة الصبح
<http://Archiebeta.Scribit.com>

في زحمة الجُرح

والهاوية !!

قلتُ بل واحد

كاظم غيظه في الأناشيد

يزتاب في بهجة الكوين ،

يغمس ريشته في دم اللون

واللحظة الآتية

.... رجل واحد سيّد الحب والموت ...

اطلق من خيلو في « المراثون » ...

« (إنَّ سباق المراثون صعبٌ) ^(١) »

وقد تجنح الخيل ..

« لن تُسعف الخمرُ ما أتلِف الدهرُ »

.... يا واحدَ الخيلِ واللَّيلِ ،

قد تجنح الخيلُ يا صاحبي للمغيبِ

وينشطر الليل في صرخة المستريب

وأنت تفتش في جسد واحد عن

هواك الغريب

وتمضي إلى الله تسأله بهجةً

للصغار الغريزين ، من زرعوا سوسنَ الروح

في الضَّحْك الأبويِّ

ومن أسندوا ظهرهم للمحبة فيك

- أنت تدرك يا صاحبي جيِّداً

لم لا يتهَيَّأ متكاً الوقت - والآن - في الشجر العائلي -

، تدرك البعد بين مسافة صوتك والمنطق العاطفي

صاحبي ملّ قليلاً على

مل قليلاً وخذ عطش القلب مِنْشَفَةً

للمدوع التي عُنُقَتْ في أباريق شجوك -

إنَّ الذى بيننا عامر بالتهاولِ ،
قل بالمواولِ تُولجنا فى الزمانِ المعاكسِ ،
نولجها فى الخليقةِ والضَّيقِ ، والأرضِ ،
والعائدين من اليوم فى جملةِ نسختها المواجعُ ...
إن الذى بيننا عامرُ

والذى بين قلبك واللحظةِ الفاصلةِ
شَجَرُ نازفٍ غادرتهِ يمامةٌ ودُّك
للشَّابِيعِ الدُمُوءِ ،
وفتَحَتِ الرِّيحُ فى كوكبِ الماءِ والوردِ ، والبهجةِ المُتَقَلِّةِ
ثمَّ ألَقَتِ رسائلها فى سواحلِ مَارَقِكَ المتوجِّدِ فى اللهِ
والكونِ ، والموتِ ، مَارَقِكَ المتوجِّدِ فى صَمِيكِ اللُغُوءِ ،
وفى المرأةِ المُذْهِلَةِ
كُلَّ ليلِكَ يصرخُ فى اللَّئِيلِ
مستغفراً فيك ما نامَ من حَنَظَلٍ ، فتشد
على القلبِ أغنيَةً ،
وملياً تُبَحِّلُ فيما ألقت من البيتِ :
كرسيك المتأرجحِ ، رسمِ العشاءِ الأخيرِ ،
وقتيبةِ الخمرِ ، بعضِ التماثيلِ ، ما احتازَ بيتُكَ
من أُنُصِّصٍ للنباتِ المُعَذِّبِ ،

والساعة الحائطية تُلعلُّ شيخوخة الوقت ،
- ضاقت بك الأرض ، كيف ستخرج من قبضة الختم

يا صاحبي ؟ -

مل قليلاً على ، وخذ شجر القلب بيتاً لهمك ،
مل للصباح الملوّن في بال « موتزار » ،
إنّ « لموتزار » حكمة عشرين حقلاً من الياسمين الشجيّ
صاحبي ملّ قليلاً على

إنّ « موتزار » لا ينقذ الروح من غرق ،
كيف تبني مدائنك الشجرية من ورق
ثم تطلب خبزاً وخمراً ؟
- له الله « موتزار » ، هذا الأنيق الذي ينتمي لسؤال -

وله حزنك هذا الذي ينتمي للأبد

كم كتبت من الشعر في الحب والموت ،

أسهبت في نخلة الكون ،

شيدت في الماء مملكة ،

وانتصرت لقبرة في الفضاء القصي

صاحبي ملّ قليلاً ، قليلاً

فإنّ الفضاء تهياً للطير والراجمات ،

تهياً للغسل المتنزّل من جسد الليل

في زهر أوجاعنا المدني
 انظر الآن إن المدينة تذهب للنوم ،
 والبحر محتفل بالنسيم ، وبالكائنات ،
 - اقترح ما تشاء إذن
 - هل تدخن ؟
 - إن الطبيب يمانع
 - سوف تشرب شيئاً ...
 - أنت تعنى ساهرب
 - كلاً
 - ما الذي في يد الليل يركض ؟
 - مهرجاني المجرب
 http://Archive.org
 - نحن غريبان في الكون ...
 - يا « حميدة » ليست جديدة
 - هات شيئاً إذن ...
 - كل شيء يهيئه الوقت للذبح غير القصيدة ...
 - أنت تقصد ... !!
 - لا
 - فلتصوّب حمامك لله وادخل فضاء العذاب
 ، ثم قل لي برّبك : هل سوف تفتح كل حدود احتمالك
 أم ستميل إلى وردة في التراب ؟

اللعبة



سحيفة ، تعاقبت حتى «موتريل» . أعلنت اللافئات عن موعد المباراة ، ورأيت سيارة تجوب الشوارع ، تحمل وخشا أسود ، يرفع عقيرته في مواجهة الجمهور . قرأت كلمات مستجيدي على الصفيح : « أنا ذاهب لحتفى . اغفروا لى ، وإذا عدت .. » لم أفهم بقية المعنى ، رغم محاولاتي لتقريبها إلى الفرنسية واللاتينية !!

تمددت فوق السرير أشاهد التليفزيون . مذيعة في ثوب أسود يغطى الذراعين ، وينحسر عن الظهر ، مجوف عند منتصف الصدر على شكل زهرة ، كشفت عن بشرة خلasiة مضيئة ، تلاها قماش ، ثم زهرة فوق البطن ، انشغلت بتتبع زهرة الجسد الثالثة التى لم تيزغ في النسيج ، والأحراش التى تنام تحتها في وداعة لم تخلق لها . انتصبت . زعقت الموسيقى ، وظهرت علامة لإعلان ، وانقلب المشهد إلى ساحة صحراوية ، فارغة ، لمصارعة الثيران . ركزت الكاميرا على ثيران

تلالات أضواء القرى البيضاء الصغيرة في حضن الجبل ، وانعكست على الطريق الذى يفصل بينها والبحر . الشاطئ شريط غرينى ضيق ، ثقيله ببقات الماء دون أن تترك غير علامات صغيرة على غرامها . انتبهت فتنتت بالمكان ، أحجاره وأزهاره البرية . انتبهت لنموذج هائل من الصلب لثور أسود فوق القمة يحرس « بالنشيا » . تمنيت رؤية الطقوس البدائية التى حملتها سنوات التعب ، وليس الاستعراض والتجارة ، وسألت الصخور التى واجهت البحر : هل أجد بين شقوقك عجربة تحمل أيام الاغتراب ؟

لمعت نقطة ضوء منعكسة ، كأنها ارتدت من مرآة . زغللت بصرى . أعجبني أن يباغتني أحد باللعب ، فلما نظرت نحوها ، وجدتها بيتاً أبيض صغيراً ، تحميه أشجار اللوز والزيتون ، استدرت لاتباعه ، والسيارة تبعدني أكثر فأكثر . نهر جاف ، ومياه راكدة ، في وديان

الاربعين . اخترت مقعدا قريبا منها ، وجاء النادل
يجهز لي المنضدة . لم يدرك طلبى . اعاد قائمته اكثر
من مرة دون أن تصل إلى شيء . لم أكن أريد طعاما
معينا ، لكن رأيت أن الأنواع الموجودة خالية من
الدجاج فطلبته . هز كتفيه ، ونظرت إلى الناحية
الأخرى . استهوانى أن اعابه ، دون أن تكون لي رغبة
في الأكل . ما زال الرجل يرقبني ، وينتظر إجابة . أشار
مرة أخرى إلى ما هو مكتوب بالاسبانية في الورقة
أمامى . صفرت وهزأت رأسي يمينا وشمالاً واصطدمت
بإبتسامة . كانت هي قد توقفت عن الحركة ، ووصل
سكونها إلى قرون استشعارى .

قالت لي :

– اختر نوعا من اللحم فهو الموجود حاليا !!

اخترت النوع الأول ، وأتبعته بالأول من كل صنف :
شراب ، وافاكهة ، وشورية . سمعت زقزقة ضحكتها .
قالت :

– ليست هناك ضرورة كبيرة للدجاج !!

أدركت أنها وحيدة ، وقد تحرب بحوار :

– لكنى أريد دجاجا .

لماذا أنت بعيدة هكذا . تعالى ..

حملت نقاعة في صحن ، وجلست قبالي ، بعينين
راقصتين ، ومكر يستشف كل ماني نفسي ، سألتنى :

– أنت سأمان دائما !! افرح قليلاً .

انطلق الثور ساعة أن فتح الباب الخشبي . حام
حول الأسوار ، بحثاً عن مخرج . رفس بقدمه أحد
الألواح ، ثم استدار . يركض بموازاة الأسوار بهتفت

أسيرة في حظيرة صغيرة ، وعلبة قطيفة حمراء تلمع
فوقها سيوف ، و « مثيادور » بدا صامتا ومستوحشا
المكان ، رغم معرفته به . ردّ في اقتضاب على الأسئلة .
عرفت أنه يهرب من الأضواء ، وأن الحلبة هي عاله
الوحيد . تحدث المذيع كثيرا ، أدلى بمعلومات والرجل
مطرق الرأس ، لا يحمل وجهه أى تعبير . استوقفتني
جموده ، ليس جمودا ، بل حزنا . نعم : حزن .

● هل تحب الثور ؟

– نعم .

ضحك المذيع :

– مثل زوجتك ؟ !!

● ربما أكثر .. !!

رفض الاستمرار في الحوار ، وسُميت الحجرة ،
لا أقوى على البقاء على علب الأسمنت . سريران ودولاب
حائط ، ومنضدة ، ونافذة تطل على البحر . أرحت
السنائر قليلا ، فظهرت زقزة لانهاية ، وأدركت مدى
ارتفاع الجبل الذى بنى فوقه الفندق . أنا إذن أقرب إلى
سقف العالم . ماذا لو تدرجرت حتى أصل إلى الماء ،
من خلال الصخور ؟ استهوتنى الفكرة . أقفز فوقها
مثل الماعز ، أو التفت حول نفسي لأصبح كرة صغيرة ،
أو حلزونا ، أو شهابا يندفع إلى السهل استبعدتها ،
وقررت تناول الطعام .

ما زال الوقت مبكرا ، مشيت على مهل ، اخترت
الوحدة ، وهانذا أضيق بها في اليوم الأول . المطعم
خالٍ تقريبا ، تراصت أكواب وأطباق فارغة كثيرة ،
فوق طاولة ، في ركن النقاعة . صوت صغير ينبهني
إليها . قدرت من ظهرها ، وانكفأها ، أنها تقترب من

قالت وعيناها لا تفارقان الحلبة :

الأمر ليس مجرد لعبة .

وقف « المتبادور » في منتصف الدائرة يهز الوشاح ،
يتمايل مختالا . نشر الثور قرنيه . خفت أن اصرخ
بأمنيته في انتصار الثور سأصبح في هذه الحالة
همجيا !!

انتشيت وأنا أراه يرفض بإباء وشموخ
الاستسلام ، رغم عمق الجراح . أصيب بسهم آخر .
جُنْ ، صرخت : أهدأ وقاوم .. جلست مهدودا . فأت
الوقت ، ركض الثور إلى حتفه ، وقف الناس يجأرون
باللذة ، وجهوهم فيها فرح وحش ، وسعادة يقطر منها
الدم . ظلوا أنى فقدت عقلي عندما ركضت نحو السور ،
أحاول منعه من الاقتراب ، من حامل الأختام ، أقصد
حامل السيوف الذي يستعرض أمامنا مهارته في
الضربة الأخيرة . رشقها وأنا ملتصق بالحائط ،
ويذأي مكبلتان بالبشر ، فروا عني وسقط الثور .

أنهالت الزهور على الراقص الذي مرَّ يحيينا منتعشا
في إلتفاتته . رأى قرني كائن مذبوح يتهددان بعنف ،
ويندفعان ناحيته ، اخترقتا أحشاه ، قبل أن يمسك
بالسيف .. سقطا !!

حوله ، ثم وقف يزفر بصوت عال ، وبدأ كمن غير
رأيه .. سكن ، وساد الصمت في المدرجات . استدعاه
بالوشاح الأحمر ، نتره ، وانتظر .. حك الثور حافره في
الأرض ، ثم اكتفى . مال الرجل ناحية يده اليمنى ،
وأرسل نبضة إلى القماش . باغته ، ورشق السهم .
تعالَت الصيحات : أقتله . لكنه انتظر أن يصيبه ، وعاد
فأصابه في المكان نفسه ، حتى صار الجرح مستحيلا ،
وآزداد لهيب الثور . هاجم بعنف انتهى إلى فراغ ..

جاء الرجل بالثورية . أشياء صغيرة عاتمة . حركت
إجداها ، دار وسقط ، التف واصطدم بالجدار . ظهرت
أسنانها واضحة ، فبدت أصغر من عمرها كثيرا .
طلبت كأسين من النبيذ ، وأخبرتني أنهم يصنعون
أجمل نبيذ في العالم .

ما زلت أحرك كائناتني في السائل أمامي ،
ولا التهمها . سمعت رنيننا حاداً ، رفعت رأسي . كانت
تمسك بالشوكة والسكين وتضربهما معا .. ضحكنا
حتى التقينا !!

قرقع المدرج تحت الحركة الوحشية ، والناس تثن :
أولى .. أولى .

استجمع الثور قواه ، رَعَتُ هيا .



تكملة


 أمس وجدتُ سنانَ دُورِ الجيرانِ
 فوقَ نوافذِها
 ورأيتُ حديدَ القضبانِ
 يتقاطعُ عندَ منافذِها
 ما كان بقربي غيرُ إناءٍ :
 جرةُ ماءٍ

وبقايا قفصٍ مهجورٍ، كان لطانز
 حبُّ جفٍّ وذابٍ
 كنتُ امرأةً فقدتُ كلَّ الاحبابِ
 ورأيتُ الليلَ على الاعتابِ

شيخاً في جُلُبابٍ مقطوعٍ
حينَ رَأَى .. حَيَاتِي
مَسُّ بِكَفِّيهِ شَعْرِي ،
وطَوَانِي

فَاهْتَزَّتْ مِنْهُ الْأَوْصَالُ
وَفَقَدْتُ عَلَى الْأَرْضِ



قحط



بتعومة وسلاسة ينساب كنسمة هادئة وسط جموع
محتشدة على رصيف محطة سيدى جابر - لا يروى
مقدار معاناته وجهده المبذول المضى حتى لا يحثك
بأحد ويضايقه ، قابضا على قفصه الجريد الملىء بالخيزر
الطازج بقبضة حديدية .

وتظهر على وجه الرجل بوضوح عافية النوم البكر
التي يسيطر عليها تغضنات وأخاديد وشحوب لونه
المائل قليلا إلى السمرة المشوبة بالأخضرار لا تخطئه
وهو يحتضن قفص خبزه الصغير تأتيه أصوات
تنبعث من الأماكن المجاورة ومن الميكروفونات المتداخلة
التي تسيطر بأزيزها المشروخ الذى لا يستبين
ولا تحدد من خلاله كلمة واحدة تخرج منها ، إذ أن كل
العبارات ناقصة ومبتورة ، وفى تكرارها لإعلاناتها تلك
تصر بلا هوادة على تنبيهه ، هو الذى لم يصغ ولم
ينتبه ، ولم يعيرها ولا للجمع المحتشد وزحامه المربع أى
نوع من الاهتمام .

مشغول بحمله حاضنه بذراعيه دافعا بنظراته
الحادة عيون كثيرة تتحداه وتتخلله ، ذاهبا إلى مقصده
بلا تردد ، إذ أنه يعرف جيدا رصيف قطار أبو قير
والذى ركب قطاره منه كثيرا قبل أن يسافر إلى الخليج

يشم روائح مختلطة مثيرة ونفاذة وروائح أخرى
تعافها النفس ، وإثناء ذلك تعترضه مؤخرة امرأة
فيحسك بها برقة وهوادة ، يجدها لدنه ودافئة ، ثلثت
إليه بود ، وتتابعه بنظراتها ، وهى تتتابع .

يخمد فورة جسده جلبابه السماوى وزحام
المسافرين ، وما تبقى غير قليل من الأمتار حتى رأى
وبانت غير بعيدة نهاية الرصيف ، وقد وضع عليه فى
بلاطه المربع ذى اللون الأصفر القديم شقوق وتنميلات
ملينة بالتراب والوسخ ، وبعض البلاطات المنيعجة إثر
تمدها تحت تأثير حرارة الشمس ، ولضعف مونتتها
الأسمنتية اللاصقة .

والتلاجات المتراسة المليئة ، والباعة الجائلين بعرباتهم اليدوية المحملة بالسندوتشات العلبة ، وقطع الحلوى ، وباعة الجرائد ، يتقافى أيضا التجمعات الصغيرة والكبيرة .

يوغل في الابتعاد متسللا ناظراً بعين متفحصة . وحذرة إلى كل المساحات المتاحة التي راح يتحرك فيها يمينا ويساراً ذاهبا ، وقادما بجوار مجموعة الكراسي المتراسة والمشغولة في آخر الرصيف ، وهيئة له ، وهو يحتضن قفص خبزه الصغير انه ليس مرتبطاً بعمل ، واستعاد نفسه وتآلف معها عندما احس انه قد ابتعد عن الناس الذين لا يريد التحديق في سحناتهم في هذا الصباح ، خاصة المسافرين منهم صوب مدن أخرى ، ذوي الكروش والألفاد ، والمؤخرات الكابولية ، والنظارات الطبية ، وروائح أنفاسهم النتنة ، وعاص عيونهم الواضح ، هؤلاء الذين لم يأخذوا قسطاً وافرأ من النوم ، إذ ان ليل صيف الإسكندرية سامر وعذب فتأخذهم متعة الأكل الوحيدة ، والتي تسلمهم من طعام إلى طعام ، وتنسيهم مواعيدهم وأوقاتهم ، أثناءها يتحسسون بطونهم برفق كي يطمئنون على نمو متحنى الرفاهية .

قلما خف الزحام قليلا عند نهاية الرصيف أخذ نفسا قويا لم يستكملة اثر تلك الوخزة التي عاجلته ، ولما قام بعض المسافرين اندفع جالساً على أحد الكراسي ، ورفع كم جلبابه الأزرق الواسع مشمراً إلى أعلى ذراعه الأيمن ، وانتبه إلى ساقيه الملتصقتين وذيل جلبابه على الرصيف منتشراً ؛ التفت يمينا فراى الأرض المبهمة الممتدة عمودية على الرصيف الذى ضاقت أضلاعه ، والتي أوقفت تلاشيها أكوام القاذورات والأعشاب الميتة .

ولم يعرف للآن ومنذ بدأ في انتظار قطاره على هذا الرصيف ماذا تقول هذه الأصوات المنبعثة من تلك الميكروفونات والتي تأتيه في برودة المعدن بتلك اللهجات المجهولة المثيرة للشكوك والريبة .

وراح يستنشق بلذاذة النسمات المنعشة العذبة المشبعة باليود والتي تتسلل إلى وجوه ركاب المحطة والتي جاءت مع صباحات الإسكندرية مخترقة رطوبتها البادية ، مندة ببخار يحرها الدافئ ، ومحملة بطراجة البكارة ، يرى بحر النسمات يتصاعد ويسيطر ويتم ويتكف ، ويحيل جو الإسكندرية إلى اللون الفضى الذى يراه مجسداً ، وجاسماً بدرجاته المختلفة حسب الرؤيا وارتفاعات المباني ، وبعد بعضها عن البعض .

يحيل حجابيه الحاجز دون توصله إلى متعة الاستنشاق القصوى ، إذ سرعان ما ينتهي استنشاقه بوخزة في قفصه الصدري ، إضافة إلى هذا الزحام الشديد المميز للأمكنة العامة ، وتواجد رطوبة لمكانة يحملها المسافرون لم يبدها هواء الصباح العذب ، ولا شمس اليوم التي بدت حانية ، يظهر بوضوح على وجوههم توتر وقلق المسافرين ، ونظراتهم المتحفزة ، وعدوانيتهم الكامنة ، ولقد ساعد على ذلك أشكال القطارات ومناظرها القبيحة ، ودخانها الكثيف المتصاعد وتواجدها بأعداد كثيرة على أرصفة متعددة تحدث باحتكاك عجالاتها الحديدية مع قضبانها المثبتة مساميرها بالفلنكات الخشبية أزيزاً وضجيجاً يسيطر على أعصابه المشدودة فتجلب قبضته تزداد تشنجا على قفص خبزه بلا وعى .

يستخلص نفسه عنوة حاملا معه انعكاسات الجو المحيط عليه ، يتبعد بؤردة متقاديا قدر طاقته الاكشاك العشوائية المتناثرة ، وصناديق المياه الغازية

على قفص الخبز بؤرة مكثفة من تقاطعها ارتفعت على إثرها درجة حساسيته بسخونة خبره وتساعد بخاره .

غمرة حينئذ شحنة عاطفية فتألف مع خبره الذي اضحى يعامله بحنان زائد ، وجاءته لغة مودة متبادلة جديدة عليه .

استطاع إثرها أن يحس انعطاف القفص إلى حضنه والاستعانة به ، يزداد في تلك اللحظة وجه الأرغفة بعد مسح الدقيق عنها توهجاً ونضجاً ، وقد لاحظ أنه قد بدأ يبين عن أسرارته وكنوزه ، فشم الجالس بجواره رائحته ، وحرك شهيته ، وتذوق طعمه ، فابتلع لعابه .

ضغطت أكثر قبضة الرجل على القفص ، وانتفض واقفاً حاضناً إياه عندما لمح على البعد قدوم قطاره الذاهب إلى ابن قير ، وبدأ قدومه وأهنا ورثيبا كعداء سباق في آخر رمق له متهاديا ، أنا وتعبا .

تشمل نظرتة الحذرة جمع الزحام الشديد من العمال والموظفين والمصطافين ، استعان بمخزون طاقته ، وشطارته في التغاير من الفجوات بما يحمل من خلال هذا الزحام رافعا إياه بيده اليمنى ، وانساق لرؤيا المشهد والانفلات منه ، فخبث قوته ظنه في نفسه فارتد خذلا ، وإحساس بالخزيان يتملكه وابتعد جاريا حول هذا الزحام من بعيد إلى الخلف حتى يتمكن من القطار .

ثروح عيناه تركز لتحديد المكان الأقل ازدحاما ، والذي حاول اختراقه ثانية فبات محاولات المتعددة بالفشل .

لا يستطيع ابتلاع ما تذوق من ملوحة شفتيه لحظة خروج لسانه طارداً نقطة عرق انسالت حتى وصلت شفته العليا ، تنحدر ببطء في جانب عند التقاء الشفتين ، وأخذ الرجل يقلب في خبره حتى يتماسك ولا ينضغط وينعجن في بعضه تحت تأثير سخوته ، وهو يزاوئ ذلك بدا وجهه راضيا وطيبا ، يسيطر على سمرة الوضبة الهدوء ، والسكينة ناظراً بفخر إلى الناس الذين يحيطونه وينظرون إليه .

يحتضن الرجل قفصه بيده اليسرى ، ويقلب خبره بيده اليمنى ، يبعد الأرغفة عن بعضها البعض فيتخلل الهواء الفجوات الواهنة بين الأرغفة ماراً على مساحاتها المتداخلة ، يتحسس أثناء ذلك رغيفا برفق ، يسمح عنه آثار الدقيق والردة ، وقطع دائرية صغيرة من العجين ، يتوقف عند قطعة صغيرة سوداء لاصقة بظهره ، ثم يعيد ترتيب الأرغفة ثانية ، ذهنه جامد ، ولم يبد لنفسه أنه موجود إلا نتيجة تلك الاضطرابات الداخلية والوحيدة لأحاسيسه ، والتي تزداد كلما عوت الميكروفونات حوله منبهة ، أوجاعته صفارات القطارات وعواؤها المنتقطع .

وعندما يأخذ رغيفا آخر يردد بعض الكلمات المنغممة ، ربما كانت أغاني عمل صباحية ، فيرى التصاعد الناعم واللامرئي للبخار الدافئ الذي ينبعث وأهنا من الخبز ، يلتفت ثانية إلى المساحات القريبة فيراها سوداء مبهمة تجتاحها أشباح للقطط الحذرة تتحرك في حمى ضبابية الصباح تموء نابضة بأظافرها أكوام القاذورات .

أحس أن نظرات الناس ازدادت تركيزاً ، إذ جاءت من عدة اتجاهات فصنعت بأشعتها اللامرئية المركزة

وغير الرجل من وضع القفص ، ونقله إلى يده اليمنى
ثم إلى اليسرى ، إلى أن مر عدة قطارات ، حتى جاء
القطار الذى أحس أنه يمكن أن يركبه بسهولة ! فتقدم
إلى باب العربة القريبة منه بهدوء وتأن رافعا قفصه
متقاديا راكبا آخر يحاول النزول .

وعندما جلس على أحد الكراسى القريبة ، بدأ جسده
تعبا ، وبانت عليه إرهاصات الإرهاق واضحة ، وانسأل
على جبينه عرق بارد ، ورغب فى الانكماش فى نفسه
وأحس ببرجفة ، وأخذ يتنفس بصعوبة ، وراح ينظر
ويتأكد .

مسك قفصه بإحكام ويكليا يديه ، وتأكد أن الجلباب
الواسع يعوقه عن الحركة والجرى ، فأخذ يشمر كم
ساعده الأيمن ثانية بعد أن اطمأن إلى المكان الذى
يضع فيه قفصه .

بانت مرتسمة على وجهه آيات من الجدية والإصرار
ثم اندفع مخترقا الجمع منضغطا به ، ثم تراجع رويدا
رويداً حتى انفلت من هذا الزحام ، وبدأ ينتابه القلق
والتوتر خاصة عندما بدأ القطار تحركه ، وراح الرجل
يتابعه محاولا اللحاق به ، إلى أن ابتعد ثم اختفى .



سماء عابرة



القميص عاتلة تملك الإنشاد

والشبكة لاكتشف الروح

<http://Archivebeja Sakhril.com>

كل ما فعل الهلال صار

حقيقة خالئة

ذئاب تمسك الصحراء في النوم

أدركت جارتى بقميصها على السلم

معطى لم يسع الزجاجة

وإنشاد آخر داخل الغرفة :

مزارعون أولياء

يهبطون المجاز

سلالة من النشيد
لاتملك سلطان القطن
أو نجمة عوليس
بل تسعى خلف الراعى
حافية القدمين
ومع هذا وقع ضحية الرماد

الأيدولوجيا الألمانية
البيان
موت أبيه
لا يشبه البيان والتبيين
فروتسكي
محمد الدسوقي
روزا لكسمبورج
فاطمة خليفة
السريـر غابة من المياه
وملائكة يحملون حديقة
موسيقى تجمع الصباحيين في المقهى
الثياب زرقاء
و« رامبو » بوصلة المذيع
تفاحة اخرى
ويدخل الجامعة

يزدهم المر بالتمائل

الراهب يحمل كيس نقوده في الصباح

ويدعو الهيبين لحفلة أخيرة :

لامانع من سقف دون الجدران

الحرب حالة نوم ،

في السوق حائط يمشي

رجل في سلة خبز

بقرات بالقرب من السماء

أخذ الهيبين رائحته للمضاجع

الحيوان رب دون ثياب

والأرائك خدعة الجالسين

دخل حديقة « الأوبرا »

وسرواله فوق ظهره

- القمح فضيحتي

والناموس مودة العائلة

إلى أين تتحرك الصور أمام المشاهد ؟

خلية من زجاج

وامرأة تملك الحنين حذ البكاء

هل كان الدولارُ رأس أسد ؟
لاقمصان خارج الذراع
وقعت عروسةُ القطن بجوار الموقد
لم ينته الانتشاد
البابُ فريستى حين السماع
لم أدرك الصندوق عند السقف
خيال يعبر العبادة
صارت عمامة أبى فوق الاسمار فرسا
وجاء نوم خفيف
فَوَّحَ الحيوانات بانبعاث أمى داخل المنزل
وعناؤها يستحب الروح
وضعت قميصى - وأنا نائم - فى
سلة المهملات
لم تزل رائحتى خارج الدرج
كيف أركب الحافلة ؟
ثعلب يأكل عظمى فى النوم
وأسرق الفتاة للغلال
هل سماء عابرة
وقعت أمام المنزل ؟

المطاردة

إلى « واحد من الناس اعرفه أنا وتعرفونه انتم !!

سيدى مقود السيارة ويلعن رب هذا الزمان وأهل
الحكومة ... وحدك ستحاول الهرب بنظرتك منه قبل أن
يكشف بعينيك الرغبة لستم الحكومة ، وأصحاب
العربات الفاخرة الذين لا يطاردكم الزمن في سهرات
الفجر الموحشة !

ستدأرى نظرتك حتى لا يكتشف رغبة التمرد ثانية
وتنجو من ملاحقة عيني وعيون أخرى تتبعك من رصيف
إلى آخر وتعد عليك أنفاسك منذ الجامعة .. ولأن تجعله
يشعر بعرج خفيف في سالك اليسرى منذ أن عُلقت آخر
مرة ووضعت للهجة صاحب العيون المنفوخة وهو يقول :
= لا تتعبنا مرة أخرى .. أكمل رحلة العمر بهدوء ..
فالأيام لا تكفى .

وهزئت رأسك موافقاً .. منذ تلك اللحظة وأنت تهز
رأسك موافقاً على كل ما يقال .. حتى صرخات الطفل
المحتجة على عدس اليوم المتكرر !!

دقائق أخرى ويأتى صباح جديد
« لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر .. ولا الليل
سابق النهار ... » وأنت وحدك عليك أن تطارد لحظات
العمر من أجل الحلم بلحظة راحة واحدة .

— السادسة صباحاً ...
نداء الزوجة التى لا تهدأ وحركة الأطفال في المنزل
الصغير والحياة المتعبة تدب ثانية ... تسمع حركة الأقدام
أمام غرفة النوم فتنهض متثاقلاً ... تمنيت يوماً لو أن
اليوم كان أكثر من أربع وعشرين ساعة ليمكنك أن تنجو
من الملاحقة وتنام ساعة أخرى أو ساعتين

خطوات عجل على الشارع المقفر نوعاً ما .. وبين
السرعة في العدو والنظر إلى المعصم تطارد عقارب الوقت ،
والساعة توشك أن تعلن رحيل الباص ... وعليك أن
تتحمل تبعه هذا البطء وسائق التاكسى الجماعى ... ،

نشجت المرأة وأطفال آخرون دون أن تسمع إزعاجهم
وهم يقولون لأصحاب الملفات والعيون الكبيرة :

« تركناه يشاهد الأنباء في التلفزيون ، فوجدناه هكذا !!!



إشراقه صباح آخر من المطاردة لم تره ... وهم
يسرعون الخطى بك محمولاً .. ولا تدري !!..

في المساء لا يتبقى الوقت إلا لإفراغ الهم في رحم متعب
مثلك قالت لك :

== هل لديك الرغبة مرة أخرى ؟!

أشرت إلى التلفزيون لتنجو من تعب آخر أمام
حملة الإعلانات الجميلة لصبايا لا يشبهن من تعرفهن
جميعاً ، كنت تمدّ رجلتك تماماً ، وأطلقت العنان لراحة
غريبة داهمتك وما كنت تحلم بها أبداً





اكتمال



وَكُنْتُ أَنَا .
ARCHIVE

<http://Archivebet.Sekhi1.Com>

وَلَهُ يَحَاصِرُ سَقْفَهَا لَيْلًا ،
كَانَتْ مِثْلَ رَاهِبَةٍ ،
تَلَاحَقَ رُوحَهَا فِي اللَّيْلِ ،
أَوْ تَنْدُسُ تَحْتَ مَشِيئَةٍ ، وَتَقِيمُ سِدْرَتَهَا
لِيَسْقُطَ طَائِعًا رَبُّ ،
فَتَجْذِبُهُ بِطَبِئًا ، هَادِنًا ، فَرِحًا ،
يَدَاها فَوْقَ خَاطِرَةٍ ،
وَفَاتِنَهَا وَحِيدٌ ، يَفْتَحُ الْبَابَ الْقَرِيبَ ، وَيَنْتَنِي ،
هَلْ كَانَ جَمْرَتَهَا ؟
وَكَانَتْ مِثْلَ مَاءٍ يَغْتَلِي فِي السَّرِّ ، ؟

أقذف ساعدي ، فتموج بي لَجَجٌ ، ويغلبني

هواي ،

أنا القريب إلى المتاهة ، والوحيد على مداها ،

إصبعي بين الترائب ،

ساقها في الصُّلب

غرفتنا مواتيةً ،

وتحت الباب لم تهدأ ذراعي ،

ثم تصحو ، تجلب الحراس ، الوية المشيئة ،

صولجاناً مترعاً بالماء ،

فرحتها بأهل ،

قالت : الأيام راضية ،

وربك لم يزل فرحاً ،

ولكن أحن إلى نقيضك ،

قلت : تبغين اكتمالي

كلُّها سنة وترفعنا المياه ، نرى النبوءة ،

نستجيب لها جس ،

أو نفتح الباب المجاور ، ثم نخلقه معاً .

قالت : كأنك كاهنٌ

وأنا له تفسيرٌ ما يلقي

فقلت : قرابتي للبيت لا تكفي ، وعندك حاجتي .

تشب المياه خفيفةً ، والقاع ملتبسٌ ، وريحك
تحمل البيت الاليفَ وزينةَ الجسد ، اندرجنا ، لم
يكن بابي وسيعاً ، كان اضيق من رغائبنا القليلة ،
كفها زمنٌ ، وكفى غايةً ، هل كانتا رتقاً ؟ زهونا ،
واصطنعنا غيرنا ، ودعوت ما نهوى فجاء ،
صحوت مندهشاً : كشفتك أنتِ غاويةً وإلا كيف
تسقط هذه الاطيوار هائمةً بحجرِكَ ، تنحنى
الاشجارُ كي ترعى رحيك ، يهدأ الغرسُ الحرونُ
بلمسةٍ من إصبعيك ، ويهتدى جبلٌ ، هل كانتا
شركاً ؟ سنغوى فتنةً عرضت ولما تنتهى للكف
تلهبنا ، أو انى سائرنا رفقاً ، وأنت كغاية للعين ،
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
تنتظر اكتمالى

رفعت تراثبها دمانى

تغدو المسافة بين يومى والفراغ اليقةً ،

فى كل يوم اصطفى بلداً ،

.. او اجمع الذكرى لها .

أواخر أيام الملك



خرجوا بالعمامات والجيب والقفاطين وهتفوا هتافات أخرى غير تلك التي كنا قد حفظناها فرددناها أيضا ، وقرب ميدان المحطة تقابلنا مع مظاهرة أخرى كبيرة يقودها أفندية كبار وتمشى في مقدمتها سيدات وممرضات وبنات من مدرسة المعلمات المجاورة لدرستنا يحملن اللافتات ويسرن بنظام ومن ورائهن الأفندية وعساكر السوارى راكبين الأحصنة يحيطونهن من الجانبين ، وقفت مظاهرتنا ومظاهرتهم تاركين بينهما مساحة فراغ وسط ميدان المحطة ، توحدت الهتافات في واحد يطالب بالسلاح لأجل الكفاح فترددت أصواتنا وأصواتهم بقوة فظننا أنها لا بد وأن تصل إلى أذان الشمس نفسها ، هلل البعض وكبر البعض الآخر وأشاروا لنا فنظرنا إلى المأمور راكب الحصان وهو يتوسط المساحة الخالية ومن حوله الضباط فوق الخيول التي تتحرك وتوسّع حيّز الفراغ حوله ، بعدها لم يعد من الممكن أن نرى أو نسمع لأن الكبار وقفوا أمامنا وحجبوا عنا كل شيء ، نزل الزعماء

يومها تركونا نطوف بكل شوارع المدينة في حراسة العساكر ، نتظاهر أمام المدارس التي لم تخرج وتتظاهر ، نهتف أولا بأن اليوم حرام فيه العلم فإذا أخرجوهم هُللنا بغرح ، وإذا تأخروا القينا على الباب والنوافذ قطع الطوبج وحبّات الظلط التي خبأناها في جيوبنا وحقائبنا حتى يستجيب الناظر ونسمع هتاف الأولاد في الداخل أولا قبل خروجهم بسعادة ومشاركتنا مشوارنا في كل أركان المدينة ، كان الأولاد الكبار يهتفون ونرد عليهم ، يشتمون الإنجليز فنشتمهم ، يهتفون بسقوط الملك والخونة فترتفع أصواتنا بحماس وجراة ، يؤكدون أن النحاس زعيم الأمة وأن اتفاقية ٣٦ التي ألغاهم هي ضد الاستقلال التام والموت الزؤام ، ومن كل الشرفات وأسطح البيوت كان ناس المدينة ينظرون إلينا بإعجاب ويؤيدوننا بترديد الهتافات أو الإشارات ، كانت المظاهرة تكبر وتكبر حتى لم نعد نقدر على معرفة أولها من آخرها ، ويومها أيضا نجحنا في إخراج طلبة المعهد الاحمدى لأول مرة ،

عسكري البوليس الذى ادعى انه كان يأخذه إلى الخلاء عند جسر السكة الحديد ويمرنه على ضرب النار ، كنا لانجرب على تكذيبه حتى لايفشى سرنا في صباح الغد لخالف الذى لابد أن ييوح للأمور فيحرمنا من استلام السلاح والسفر ، لكن السنياطى عرف نوايانا وواجهنا دون مواربة :

— واحد منكم ح يستلم سلاح واحد منكم ح يسافر معنا . غضبنا منه وكتمنا غيظنا لانه كان اكبر منا ، صحيح انه كان يشاركتنا في كثير من الايام مشاوير الذهاب والعودة من المدرسة لكنه في ذلك اليوم اكتشف ضالة شائنا وصعر اجسامنا على المهام الصعبة فقرر أن يتباعد عنا ويمشى مع ولد كبير في مثل طوله وعرضه .

كان باب البيت موارباً ، دفعته ببطه ودخلت ، لكننى في المسافة بين باب البيت وباب الحجرة تذكرت اننى كنت قد تركته في الصباح يتوجع من الام الظهر وانه كان قد اوصانى بالعودة إلى البيت مباشرة لانه لن يذهب إلى الورشة ، تباطات خطواتى لكننى لم اتوقف فوجدتنى أقف امامه وهو على طرف الفراش نصف راقد نصف قاعد يسند رأسه على كفه المفرد وكوعه مغروس فوق الوسادة ، سمعته يتنفس بعمق وكأنه يتنهد ، شعرت بالخلج من نفسى لاننى لم اطاعه ، وضعت حقيبتى مكانها وغيّرت ملابسى ، طلب منى أن اتاوله قلة ماء فأسرعت ناحية النافذة وسحيت واحدة رفعت عنها غطاها النحاسى وتاولتها له فشرب حتى ارتوى ثم تجشأ وأعادها ، أخذتها ووضعها مكانها في صينية اللال النحاسية الكبيرة ، حاول أن يتمدد كما كان فلاحظت أن أوجاع ظهره تعوقه عن الحركة المعتادة ، كنت أحكى له دون أن يسألنى عن المظاهرات وكل ما جرى فيها بينما

من فوق الاكتاف وخفّ الزحام ورأيانهم بعد ذلك يتفرقون في جماعات كبيرة إلى كل الاتجاهات ، جاء السنياطى زعيم مدرستنا بوجهه الذى احتقن بالدم وصوته المبحوح ووقف إلى جوارنا ، كان ينظر ناحية المامور راكب الحصان الذى يتحرك به في المساحة الخالية والضباط راكبين الخيل يقودونها ويمرحون في شبه دائرة يتسع حينها كلما تراجعتنا إلى الشوارع الجانبية ، وكان السنياطى هو الذى قادنا عبر المسالك الضيقة التى يعرفها فأخرجنا إلى الشارع العمومى المؤدى إلى بيوتنا وكان لا يملك من يسمع كلامه الكلام والتلويح بكتلة يديه مؤكداً لنا وكل من يسمع كلامه أن المامور سوف يأتى بنفسه إلى كل المدارس في صباح الغد ليسلمنا النفاق في الفصول تماماً مثلما يحدث عندما تتسلم الكتب والكراسات وأقلام الرصاص ووجبات الغذاء ، كان يستمد حماسه الزائد من نظرات الناس له وإعجابهم به وقد نزلت خصلة في شعره الأسود الناعم على عينيه فاهملها ليصبح شكل انور وجدى ، وقاية اوقفنى أنا والدسوقى رضوان بإشارة وسألنى :

تعرف تضرب نار ؟
— لا .

قلتها بخجل وقد انكمشت على روجى وكأنتى عملت عملة كبيرة دون وعى ، هز رأسه وسأل الدسوقى :
— واثق ؟
— ما عرّفى .

ومرة أخرى هز السنياطى رأسه فاهتزت خصلة الشعر أكثر ، قال وكأنه يحدث نفسه ويجعلنا ننحسر أن قطاراً مخصوصاً سوف يقوم من الحطة حاملاً من يجيدون حمل السلاح إلى خط القناة يجاربون مع الفدائيين ، كنت أتبادل النظرات مع الدسوقى وأشعر مثله بالغليظ من السنياطى الذى كان يحكى عن خاله جابر

يأخذها بدلا من الساعة ، من بعدها تزايد عليه الوجع ، نزل الألم إلى الركبتين ثم انتشر منها وحاصر الساقين والفخذين ، أصبح من العسير عليه أن ينزلها من فوق الفراش إلى الأرض أو يرفعها إليه دون مساعدة ، أصبح مشواره إلى بيت الأدب هماً قسياً يكابده واكباده معه وهو يستند إلى بنصف ثقلة ويرمي نصف ثقلة الثاني على العصا المعوجة التي كثر استخدامها ، وكانت جلساته في الشمس أمام باب البيت وهماً تعلق به ولم يسهم في تخفيف أوجاعه كما كان يظن: لم يكن الأمر برداً عابراً تدويه الشمس وإنما كان شللاً تمكن من نصفه الأسفل ليحبب نصفه الأعلى ، ويوم أرسلني إلى الورشة قابلي الحاج عبده بتكشيرة غضب وقال بقلطة :

— قوله إن أبويا الحاج راجع حساباته تانى ولقاك خالص مخلص مالكش عنده حاجة ، وقوله كمان أنه جاب صنعايعي غيرك يعشى الشغل العطلان .

لعلني لم أقل له كل شيء لأنه أعفاني من الكلام ، كأنه قرأه على جيبني مكتوباً فزفر في ضيق وهمس وهو يهز رأسه :

— النذل .. النذل .. كان قلبي حلس إن ح يقدر .



أعطاني خاتمه الذهبي وفاتورة الشراء ووصف لي مكان المقدس جابر الذي كنت أعرفه ، ذهبت وهمست في أذن الرجل فقام وجلس خلف الميزان ، وزن الخاتم وقرأ الفاتورة وخط على الورق أرقاما ثم قرأ وهو يقيسني بنظراته :

— ح ينقص كثير ، أربعة جنيه ونص وخمسة أبيض .

اشعل المصباح الزجاجي وقد غزت الظلمة أركان الغرفة ؛ بحيث أصبح للضوء الخافت أثره الرئي قبل أن أرفع الشريط عندما سخنت الزجاجاة فكسى الشعاع المنبعث كل شيء ، ولعلني لاحظت حزن نظرتة وهو يحدثني :

— ماهو مفيش ف البلد دى غير الوفد الح ي يقدر يقف قصادهم ، ماهو وفد يعنى شعب وشعب يعنى وفد ، فاهم ؟ كنت أشعر بالجوع ولا أجرو على مقاطعته وكان هو يحكى بحماس متدفق عن سعد زغلول وظلم الإنجليز الذين جاءوا إلى بلادنا ونهبوا خيراتنا تتواطأ معهم الحكومات والملك النطع الذى يسعى لرضاهم ويسهلون له تهريب الأموال والمجوهرات في بنوكهم وعلى رأى المثل «شيلنى وأشيلك» ، لعلني نسيت الجوع والتعب وصوتى المبحوح ورغبت في أن أخرج مرة أخرى إلى الشارع لأقود مظاهرة جديدة وأهتف بكل ما كان يحدثني عنه من أسرار ليسقط الملك .



طالت رقدته في الفراش على عكس ما كان يظن ويحسب ، أرسلني في أول أسبوع إلى الورشة وأوصانى :

— تقوله يا عم الحاج عبده أبويا مش قادر ينزل الشغل الجمعة دى كمان ومحتاج الحسية اللى عندك ، واللى يديهوك انصح له وارجع ع البيت على طول .

لكن الحاج عبده لم يعطني أى شيء ، وعد بالتصرف وتبديل المطلوب في الجمعة التالية ، في الصباح رهن أبى ساعته ماركة «الترماي» بالكتيبة لأسعد فرج الساعاتى ساكن البيت المجاور وأوصاه بالكتمان ، كنت انتظر إليه وهو يخرجها ويكف الكاتينة وقد غطاه الحزن والخجل وكأنه يتجرأ من كل مايستره بينما تمتد يده إلى النقود

ولم أريد فطلب منى أن أناولها المندبل الذى كنت ألف فيه
الخاتم
لألف النقود فى المندبل وفس بيده المندبل فى جيب بنطلونى
وأوصانى بأن أضع يدى اليمنى فى نفس الجيب ولا
أخرجها إلا فى البيت عند أبى مهما كانت الأسباب .



خرجنا من المدرسة وقد منحونا إجازة إلى أجل غير
مسمى ، لكن السنباطى صعد على اكتاف الأولاد الكبار
وقاد مظاهرة صغيرة يهتف ونحن وراءه ، كانت مظاهرة
صغيرة تطلب السلاح ولا يحرسها العساكر لكنها كبرت
قبل أن يظهر العساكر بالعصى الطويلة يرمحون وراءنا
ونحن نفر فى الشوارع الجانبية قرب ميدان المحطة وكان
المأمور الذى وعدنا بتوزيع السلاح فى المدارس يركب
حصانا آخر ويتمخطر فى الميدان وحده ، يشع ويجرى
ويصدر الأوامر ، وسمعنا صوت عربة الإسعاف وأبناها
وهى تأخذ الجرحى المسوكين بواسطة العساكر
والضباط ، لكن كان هناك فى ركن الميدان مائة سوداء
مفرودة فوق شئ متكوم على نفسه ومن حوله مجموعة من
العساكر ، وبينما نهبط ونتخفى من نظرات المأمور الآتى
فى اتجاهنا قابلت الدسوقى رضوان الذى كان يبكى
بحرقة ويجهش لأعنا وساخطاً على المأمور والحكومة
والوفد والمك ، حاولت أن أقهم منه فائسار بأصابعه ناحية
الملاء السوداء وصرخ وهو يجرى هرباً من مطاردات
العسكر .

— قتلوا السنباطى .. قتلوا السنباطى ، العساكر
قتلوه .

لم أشعر بنفسى وأنا أطيح فى اتجاه الميدان ، انفذ من

بين العساكر وأرفع الملاء لأرى وجهه وقد غطاه الدم
النازف وبريق عينيه الذى انطفأ يطل ناحية المأمور
وتذكرت ما كان يقوله لنا عن المأمور الذى وعد بتوزيع
السلاح علينا فى المدارس تماماً مثلما يحدث عندما نستلم
الكتب والكراسيس وأقلام الرصاص والبسط ووجبات
الغداء ، لم أشعر بما جرى ، لعل شعاع الشمس
أصابنى ولعل جراح القلب نزت مغفلة رغم إرادتى ،
لكننى كنت فى الفراغ البعيد اهتف ضد المك والوفد
والإنجليز وأحاول أن أقبض على الفراغ موهوماً بأننى
حصلت على سلاح وتعلمت فى الخفاء ضرب النار ، لكنه لم
يكن هناك غير أنأت أبى وهو يحاول بعسر أن يعدل نفسه
إلى جوارى على الفراش والبرد لأبد فى داخلى والعرق
ينصبب فوق جبهتى وعندما نظرت فى الضباب وجدت
وجه السنباطى مزهواً بنفسه وقد لبس عباءة أنور وجدى
أمير الانتقام يدعونى مع الدسوقى رضوان لكى نتبعه
ونهتف وراءه .
— نريد السلاح لأجل الكفاح .



بعنا الفرش بعد النحاس والصينى فبان لنا عرى
البلاط وزادت رطوبة المكان ، ولم يكن هناك غير السرير
الصغير تنقاسه فى رقادنا غصبا ، لعلنى كنت مازلت
أشعر بأوجاع الخبطات التى أصابتنى بكموب البنادق ،
لكنها كانت تخف ، أحس ذلك ساعة فى إثرساعة ويوماً فى
أعقاب يوم على عكس مواجهه التى كانت تتزايد فى ليل
الشتاء الممطوط ، كان من الممكن أن أسمع أماته المبتورة
بأهات أشد ، وكان من المألوف أن أسمع دعواته تطلب
الرحمة والشفاء ، لكننى فى تلك الأمسية بينما انقلب
سمعت صوته وأضحأ يحدث نفسه ويرد على نفسه وكأنه

عمرى ، وأشعر بشيء من الارتياح ، اتحرك مبتعداً
ومتراجعا لكننى لا أتمكن من تحديد مكانى ، وبدا لى
أننى درت فى دائرة لم أكن أعرف مركزها على وجه
التحديد بهدف الوصول إلى باب الغرفة ، وعندما عجزت
فكرت فى القعود مكانى ، كان من الجنون أن أناديه وهو
راقد فى الفراش وعاجز بالقطع عن تحريك قدميه حتى لو
أراد ، لعلنى بكيت من أجله ومن أجل السنباطى ومن
أجل نفسى ، ولعلنى أغفيت برهة قبل أن أشهد الشعاع
الذى ينفذ من المصباح وقد زاد وهجه عن المالكوف ، قلت
لنفسى أن الهواء فتح الباب وشاغل الصباح فرؤى نوره ،
لكننى سمعت صوته وأصحا وهو يردد بإصرار وعناد
ويجاوب نفسه :

— مش قلت لك كل عقدة ولها حل ؟
— قلت ياسيدى .. قلت .

ورأيت واقفاً عند عتبة الباب المفتوح يخطو فيتحرك
ظله مثل عباءة سوداء تتحرك فتشعلنى وتتخطانى لترسم
على الجدار عباءة أمير الانتقام ، كنت عاجزا عن القيام ،
وكانت ملامحه تختلط فى بعض الأحيان بملامح السنباطى
لكنها تعود كما كانت للاب الذى قام من رقدته العاجزة
قيامته المستحيل ، وفى ثبات وثقة وضع كفه على كتفى
وأمرنى بحسم :

— قوم .. قوم .. قوم

وقمت أخطو وراءه على مهل وعلى طرف لسانى سؤال
لم أنطق به وأنا أكذب ما أراه وأحاور نفسى بنفسى وقد
تفجرت كل أجزاء جسمى بالعرق المياغى لانه برغم كل
علامات الشلل قام وتحرك ومن عينيه كانت تطل نظرات
الوعد والوعيد والإصرار .

شخص آخر مائل أمامه ، كان يخطب كفا بكف :

— طيب أهو ما عادش ف البيت كله حاجة تنباع
وبقينا قصادك أهو .. ع البلاط ..

— ح تفرج ..

— ازاي .. ؟ والهه كابس من كل ناحية ؟

— كل عقدة ولها حل .

— دا حنا زى اللى انقطعنا من شجرة ، وقننا العلال

على أرض انعدمت فيها الرحمة فى إثنين شوية خطافين .

— ح تقوت .. أزمة وتقوت .

— دا شلل ، شلل بحق وحقيق ماكانش يخطر ع

البال .

— ح تقوم ..

على هذا النحو كان يتحدث وكنت أشعر بالرهبة
واتماسك كائناً أنفاسى محصوراً ولا أتجاسر على القيام ،

ولم أكن أعرف أن كنت قد رحت فى النوم أو أنها كانت
مجرد إغفاءة قصيرة تنبأت بعدها إلى أننى محصور
بالفعل ولابد من قياسى قبل أن ينفلت العيار ، قمت
ونزلت ، وكان هو غارقاً فى النوم ، وشعاع المصباح
الشاحب ينعكس على الباب المسكوك بالتربابس ، أفتحه
وأجذبه بشدة خلفى فأواجه العتمة ، ووسط البيت مفتوح
على السماء لكنه لا قمر ولا بدر ولا نجم بيعث فتيل ضوء
فى المكان ، ظلام دامس يزود فى القلب الرهبة ، لكنه لم
يكن هناك مهرب من تحسس المكان بالأنامل وحركة
القدمين المحاذرة وكانها لضرب بلا عكاز ، هل تبدلت
أماكن الأشياء أو أننى تهت عن تفاصيل المكان ، ولم أكن
أعرف أى جدار هذا الذى استندت إليه وأنا أتبول ،
أسمع الصوت المنفلت بقوة فى أرضية المكان ، ويطول
الوقت أو يبدو لى أنه طال أكثر من كل المرات فى كل

بطاقة الى (م - ر)



وردة بيننا ،

تتفتح كل صباح ،

وتأخذ طعم الندى ،

وإذا مسها الشوق : غنت ،

وباحت بأسرارها للمدى .

قد تغيب قليلاً ،

ولكنها بيننا ،

تترامى لعيني كل صباح ،

واندركها في غنوية صوتك ،

حين يضم الفراشات لي ،

ويبل الصدى .

قصتان

(١) أفعال حبيبتي

أمسيات مقمرة أو معتمة أو سوداء . وفي الغالب ، في نهارات لا نرى فيها من الشمس غير سطوع يبهـر القلوب الكثيرة . وكانت حين تتحدث عن أى شيء ترتحف أطرافها ؟ ثم كل جسدها ، ثم تسقط بين يدي ، كنت أخاف منها ، في بعض الأحيان ، عندما تأتيها النوبة ، كما يقولون . كانت ناعمة ، وبيضاء ، جميلة جدا . ولكنها تشد شعر راسي الطويل ، ثم تسحبني إلى الباب ، وتضرب راسي بقوة على حديده البارز ؛ وعندما يحدث هذا ، فإنني ، دائما ، احتاج إلى عشر دقائق ، حتى أفيق من الضربة ، ثم من الألم . وأخيرا من الغيظ . وكثيرا ما كان يحدث هذا ، إذا وجدت أنني بدأت أتمتع بمضايقتها ، عندما أخطئ لعملية صغيرة ، مثل أن أحاول الآن إدخال أصبعها الأبيض ، الناعم الجميل ، في قناصة الفران . تلك الآلة الحادة التي نضعها في المطبخ . فقلت لها بود ، وقد اشتعلت الفكرة في راسي . عندي لك شيء جديد . وأراها تنهض ، وهي

كنت لاهيا في عملية مسلية ، على عتبة الدار ، أملا كفى بالتراب ، ثم أضعه على رأس حبيبتي ، أو أضعه على سطح عتبة الأسمنت . أسكب عليه الماء ، وأطلب منها أن تشكله ، ثم تحكي لي عن أهل الحارة ، وهم داخل دورهم . ماذا يفعلون ؟ وعن أى شيء يتحدثون ؟ كانت تكبرني بأربعة أعوام ، وتعرف أشياء كثيرة ، حكّت لي مرة عن جارتنا الذي يعمل في البلدية ، ويضرب زوجته عندما تغسل دأرهـم بالماء ، ويخرج الماء إلى الشارع . وحديثني عن المرأة التي تقرأ النفوس . وعن الرجل الذي باع أهله ، وتزوج من هندية صغيرة ، وعن بنت عانس ، قالوا : إن روحها عندما تنام ، تجلّ فضاء الحارة برائحة حزينة ، وعن جار حمل بيد مذياعاً وبيد حقيبة ، وهجر الحارة ، والمدينة ، والوطن ، ولم يعد منذ سنوات طويلة . حكّت لي عن أشياء كثيرة في

تضحك ، قلت : اغمض عينيكَ : تغمض المسكينه عينيها ، فانتاول اصبعها الرائع ، وادخله في القناصة ، هكذا عنوة ، ثم اطبق عليه ، وافر إلى داخل الدار مبهورا بهذا الفعل ، ومخلقا ورائي كيانا إنسانيا عذبا ، معبا بالعذاب .

وجدت بهو الدار مضيقا كما لم يكن قبل ، وأن نور الشمس قد تجاوز كل شيء . ولم يبق ظل صغير . وكنت اسمع صراخها المعبذ ، وكأني أرى اصبعها الجريح يقطر دما وعذوبة . وكنت أيضا اسمع صوت أبي وقد جاء من السوق في الصباح . سرقت نظرة إلى باب الشارع ، فوجدت أبي يمسح دما سال على كف ابنة الجيران . ثم دخلا معا إلى الدار ، وكانت المفاجأة : أبي يحمل ديكا ضخما كأنه رجل . وضعه في بهو الدار ، فتطاير ريشه ، وركض مذكورا ، ثم صفقني

على وجهي بقوة ، وقال لي : سوف أسجنك إن فعلت بهذه البنت شيئا مرة أخرى . أفقت من صفعته ، وأنا أبكي ، وابتحت عن الديك . ورايت حبيبتى تبكي أيضا . وكنا أنا وهى نشترك في محاولة القبض على هذا الكائن ، الذى يطير ولا يطير . حتى حاصرناه في زاوية من الدار فاستكان ، وجعلنا نتأمل . ديك ضخم يشبه الطاووس . وينظر إلينا كما لو أنه رجل . وكان لأمى مثل هذه الحركات الغريبة . تدخل إلى السوق في الصباح . وتعود إلينا كل ظهر وكأنه عجيب . داجن . تيس . أرنب . وهذه المرة ديك . ديك محاصر الآن في زاوية . وهما قد بدأت المواجهة بيننا . وقفنا جميعا نكون مثلثا صغيرا . وكل واحد منا ينظر للآخر ، كما لو أنه غريم له . حتى اقتربت منه صديقتى أخيرا . استمالتة فمال لها . ثم فجأة استكان في حضنها ، وبدا ينظر في

وجهها ، بدا لي أنه ينظر لي بعدوانية . خصوصا بعد ما حاول عدة مرات نقر أصابعى ، وأنا أحاول استمالتة . ولكن لقد رجحت كفة صديقتى . وأنا صرت وحيدا ، فهدأت ، وبحثت أترجأ عليهما ، حتى قالت صديقتى : اغمض عينيكَ وسوف أجعل الديك يقبل خذك . اغمضت عيني قربت منقار الديك على أنفى ، وخذى ، وشفقتى ، بنعومة شعرت بها تسرى في دمائى ، فاستحالت إلى كائن جديد ، طيب ، وحبيب . ظللت مغمضا عيني حتى صدر أمر حبيبتى . افتح عينيكَ . فتحتهما . كان الديك بانتظاري يقفز من حضن جميلتى الناعمة والبيضاء ، وينقر عيني .

(٢) الذي لم يحدث

دخل الوقت في رماذ ، ثم في عتمة ، ثم في سواد ، وهو نائم بخوف . وهى على كرسي نظيف ، أمام طاولة زجاجية لامعة ، تحرق في لاشيء ، وتنتظر حركة في الغرفة المجاورة :

ربما يفيق .. الآن

كان لها اسم فرحى وقلب فرحى ولون سعيد ، وصوت وردى مشبع بفرحة كل الأصوات . كانت لها ضحكة طفلة تأتي دائما عبر فتحات البيت . وكانت لها ذاكرة متفجرة . وكان ..

ربما يفيق من هذه النومة الطويلة . يخرج : يطلب منى كأس شاي .

أو ربما يخرج ويجلس إلى ، يحدثنى عن متاعبه ، وأحدثه عن متاعبى ، ثم تضحك بفرح ، يبدد هذا الفراغ الهائل في وقتنا .

مع هزة رعب صغيرة في صدرها .

ها هو قد استيقظ . ترك غرفته إلى الحمام . ثم عاد إلى غرفته . يغير ملابسه . يخرج إلى بهو البيت الصغير . عينيه أشار للنوم . وخلفه اثر من كآبة ، وجوع ، واسئلة . يلف المكان بنظرة سريعة . الطاولة . الشاي . الكرسي . هذا الكيان الذى يجلس على الكرسي . كل شيء في لحظة عابرة . كل شيء صامت . وهو يخرج من البيت بطيئاً لا يلوى على شيء .

لكنها لم تكن أمه ، ولم تكن زوجته ، ولم تكن لوحة رسمها ، منذ تلك الأزمنة القديمة .

وما هو الوقت دخل . رماد الوقت . سواد الوقت . ها هو الليل يرخى جدائله العظيمة ، فيمنح الأشياء ظلمة وعظمة . وهى ، على الكرسي ، تلف المكان بكسل وتراخ . تلف أشياء المكان . تبعثر أشياء المكان . تعيدها إلى أماكنها . وهى ترهف السمع إلى الغرفة المجاورة .

ربما يخرج الآن ، أو يفيق ولا يخرج ، يقبض على لوحته ، أو على أوراقه .
ما أقسى الوقت .

وما أقسى أن يخرج أخيراً ، يصل الصوت إلى رأسها المعذب ، فتملؤها لحظة ابتهاج صغيرة ، تمتزج



حوار مع .

يوزيف شاينا

المخرج المسرحى البولندى الكبير

قام بالترجمة عن البولندية وقدم للحوار : هناء عبد الفتاح

زار المسرحى البولندى الكبير ، يوزيف شاينا ، مصر فى الفترة من ١ إلى ١١ سبتمبر ، كضيف شرف ، وعضو فى لجنة التحكيم الدولية للمهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى بالقاهرة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

استضافت ، إبداع ، الفنان الكبير ، وأجرت معه هذا الحوار للتعرف على فكر الفنان البولندى وفلسفته ، والاقتراب أكثر من مسرحه ، عبر ما يطرحه من قضايا فكرية وجمالية . وحاولنا فى هذا الحوار كذلك الاستماع إلى ملاحظاته عن مسرحنا فى مصر والمنطقة العربية .

ويسعد المجلة أن تنشر هذا الحوار الهام حول قضية التجريب فى المسرح ، وغيرها من القضايا التى تهتم المسرحيين بشكل خاص ، والمثقفين بشكل عام .

اشترك فى الندوة (اللقاء) :

- احمد عبد المعطى حجازى .
- سليمان فياض .
- حسن طلب .
- دوروتا متولى .
- هناء عبد الفتاح .

عن يوزيف شليفا :

عن العالم : مما يمنح عروضه إطارا فنيا متميزا يتسم
باسمه وبشخصيته .

• في مسرحه « ستديو » يقدم عرضا بالغ الأهمية ،
يعد خطوة هامة في أعماله المسرحية ، حيث يشتمل العمل
المسرحي على عدة لوحات من عدة مسرحيات للكاتب
المسرحي الطليعي « فينكتاتس » بذات العنوان في عام
١٩٧٢ . في هذا العمل المسرحي يعبر شليفا -
بوضوح - عن شئمة (موضوع) الفنان الذي لا يُقدَّر
دوره الاجتماعي المناصرين للمجتمع الال / التقني .

• إن المبدأ الجوهرى الذى يتبناه شليفا في مسرحه
هو فضح حضارة القرن العشرين ، بتجارب أفرانها
الرهيبة القديمة والحديثة ، وهو يقدم هذه الرؤية بداية
من مسرحية « أكروبوليس » التى عرضت في ديكورات
معسكرة اعتقال نازى ، وعبر رؤية تقوم بكشف حساب
بولندا المعاصرة مع ماضيها .

• إن عالم هذا الفنان المسرحي / السينوغرافى ،
يزخر دائما بفردات اللغة البصرية التى لا تخلو من
معنى هام أو رسالة طموحة ، أو صرخة احتجاج . دائما
تزخر بالمهام المسرحية أى قطع الإكسسوار المتخمة
بنفس الكوابيس والأحلام المزعجة التى تؤرق شليفا ،
تخوفا من تكرار مأساة التدمير البشرى فى عصرنا . إن
رؤيته الفكرية / البصرية ، تعرض لنا سقوط حضارة
القرن العشرين ، باعتبارها أقرب ما تكون إلى قمامة من
المعادن ، تحوى ثلة لا حصر لها من الأنابيب ، وعجلات
الدراجات والآلات المدمرة ، هى نتاج حضارتنا ، وشاهد
عيان عليها ، حتى لا تتكرر المأساة .

• يبدو هذا المناخ المتسم بخصوصيته ورمزيته أقرب
إلى الشعر فى العرض المسرحي « فلوست » لجوته الذى

• ولد شليفا « Jozef Szajna » فى عام ١٩٢٢ وهو
رسام ، وسينوغراف ، ومخرج ، ومدير لمسرح
(ستديو - جاليرى) . فى أثناء الحرب العالمية الثانية
(١٩٤١ - ١٩٤٥) كان سجيناً فى المعتقلات النازية
الرهيبة فى « أوشفيتشيم » و « بو - خينفالد » . وكانت
دراساته الأولى فى الفنون التشكيلية / قسم التصوير .

• اشترك للمرة الأولى فى عام ١٩٦٢ مع المصلح
المسرحي الكبير البولندى ييجى جروتوفسكى Jerzy
Grotowski فى تصميم وإخراج مسرحية
« أكروبوليس » التى فضحت جرائم الإنسان المعاصر ،
ومستوليتة الكاملة عن نشوب الحروب التى أودت بحياة
اللايين من البشر . فى السنوات (١٩٦٢ - ١٩٦٦)
كان مديراً للمسرح بمدينة « نوافهونا » الصناعية . وفى
السنوات (١٩٦٧ - ١٩٧٠) صمم عدداً لا يأس به
من التصميمات السينوغرافية للأعمال المسرحية التى
قدمت فوق خشبة مسرح « ستارى - تياتر » بمدينة
كراكوف . فى عام ١٩٧٢ أصبح مديراً عاماً ومشرفاً فنياً
على المسرح الكلاسيكى بوارسو . يقوم شليفا فيه بتغيير
شكله وطبيعته ، ليصبح مسرحاً تجريبياً معاصراً يطلق
عليه : مسرح ستديو - مسرح جاليريا :

Teatr Studio - Teatr Galerie

• ويوزيف شليفا فنان مسرحى من الطراز الأول ،
يتعامل مع العرض المسرحى باعتباره وسيلة للتعبير عن
رؤيته الفنية الكلاسيكية / التشكيلية ، يبدو بوضوح
فى أعماله المسرحية تطور تدريجى فى الرؤية والأسلوب .
يقوم بتكليف تصميماته وفق رؤى تفسيرية فكرية جمالية

إلى سوبر / ماريونيت المصلح المسرحي الإنجليزي
جوردون كريج . يقول شايينا :

« » لقد سرقت من ممثلي وجهه —
يستطرد — لكنني في مقابل ذلك وهيته فرديته ،
وشخصيته ، وقدرته على الحركة !! » .

● ونظم شايينا داخل مسرحه مركزاً للدراسات العليا
في مجال الفنون السينوغرافية لمدة عامين للمهتمين
بالمسرح . كما أقام معرضاً دائماً لفن التصوير المعاصر ،
والدخول له للمشاهدة بالجان . كما نظم كذلك داخله
معارض للفنانين والسينوغراف البولنديين والأجانب .
هذا بالإضافة إلى العروض الفيلمية واللقاءات الفنية
المتخصصة حول المسرح .

● زارت فرقة شايينا بلدان العالم : إيطاليا ،
والولايات المتحدة الأمريكية ، والمكسيك ، وهولندا ،
والمجر ، والبرتغال ، والنمسا ، والمانيا الاتحادية ،
ورومانيا ، وأسبانيا ، وغيرها .

واهم العروض المسرحية التي قدمها شايينا
كسينوغراف ومخرج : « الغبار البنفسجي ، لاوكيس
(١٩٦٨) » .

- « فينكاتسي » عن المؤلف المسرحي الطبيعي :
إجناتسي فيتكفيتش (١٩٧٢) .
- « فلوست » لجوته (١٩٧١) و (١٩٧٢) .
- « ريليكسا » سيناريو شايينا (١٩٧٢) .
- « سيرفلنتيس » (١٩٧٣) .
- « دانتي » (١٩٧٤) و (١٩٩٢) .

يخرجه شايينا عام ١٩٧١ . وتعد هذه التجربة من أثرى
تجاربه المسرحية من حيث التشكيل الفني . عند شايينا
يصبح معمل الطبيب الساحر « فلوست » مشرحة ،
ومكتشفاته تؤكد لا جدوى من العلم الحديث الذي يسعى
إلى تدمير حضارتنا .

● إن عروض شايينا ما هي إلا سلسلة من اللوحات
التي تحمل مضامين استعارية رمزية ، وردود أفعال
استقلالية منفصلة عن الواقع ، تمثل فيها « المواد »
جزءاً منها . وأزياء الممثل المشوهة هي جزء لا يتفصل عن
« المواد » . بل إننا أحياناً نكتشف جمالاً في لوحاته
الزائخة قبها ، كما نرى في « دانتي »
و « سيرفلنتيس » . لكن المبدأ الجوهرى في أعماله هو
الوقوف بالمِرصاد ضد الجمال المتأنق ، والوصول إلى
القبح الشكل الذي يخفي جمالاً مثالياً للروح الإنسانية
المعذبة ، ويسعى لتحقيق هدفه الفني بواسطة
« الكولاج » الدرامي داخل العرض المسرحي . ساقطاً
من خلاله عدوانيته في التعرض لأشكال الفضاء المسرحي
التي يبدعها شايينا فوق الخشبة .

● والممثل عند شايينا هو الصعوبة الأولى بمسرحه
حيث يطالب الفنان / معتمده ، بقدر لا حد له من التفرغ
الزمنى داخل مسرحه ، مما يدفع معتمليه أن يصحبوا
« غير إنسانيين » ، — وإن شئنا الدقة — معتملين غير
عاديين ، خالين من الروح الإنسانية العصرية المسوخة ،
باحثين عن قيمهم التي ضاعت منذ أن وجدوا ، حتى
يعثروا عن ولادة حياة جديدين . إنهم أقرب ما يكونون





اللقاء

١. حجازى : نتمنى ألا تكون هذه هي المرة الأولى لزيارة الفنان يوزيف شليفا إلى مصر ، وأن تستمر هذه العلاقة وطيدة .

شليفا : أرجو أن أكون مفيداً للفنانين المسرحيين المصريين .

١ حجازى : نحن في هذه المجلة لنا موقف واضح من مسألة أساسية هي حرية الكلمة والدفاع عنها ، والتصدي لفكرة التملط . هذا على المستوى الفكرى ، أما على المستوى الفنى ، فنحن نحتفى للفنية بالاتجاهات الجديدة والطليعية : فى الشعر والقصة والنقد

والمسرح . ولذلك ، لدينا باب الرسائل الذى نجعله نافذة على الثقافة والفنون الطليعية : نحن ننشر رسائل دائمة من روما — باريس — مدريد — لندن — وارسو . بالإضافة إلى عواصم العالم الأخرى . ومن الرسائل التى نشرناها فى الحركة الثقافية البولندية والمسرحية خاصة ، ما نشرناه عن موت تيلبوش كفتور ومسرحه ، وعن مرور أربعين عاماً على المسرح الحديث فى وارسو ، وعن رامبو فى بولندا ، وعن تقديم مسرحية « زوربا » فى وارسو وعن المسارح التجريبية

البولندية ، ومن ضمنها مسرح القهوة وغيرها . لذلك فقلوبنا بالفنان شليفا هو استمرار لاهتمامنا بالثقافة البولندية ، وليس فقط اهتماماً بوجوده كضيف بالمسرح التجريبى الدولى بالقاهرة .

نحن هنا فى مصر ، للأسف الشديد ، لا نعرف الكثير عن المسرح البولندى ، وطبعاً هذا خطأ وتقصير ، لأن للمسرح البولندى وجوداً وأهمية فى العالم ، وأنا شخصياً كنت أعيش فى فرنسا لمدة طويلة ، حوالى سبعة عشر عاماً ، ولدى

معرفة باهتمام الفرنسيين والعالم الأوروبي بالمرح البولندي . ومع هذا ترجمنا هنا في مصر عدة مقالات ودراسات ومسرحيات قصيرة من اللغة البولندية ، أو اللغات الوسيطة . ونعرف أشياء عن مسرح جروتوفسكى ، وعن كانتور ، وشاينا ، ولدمت بعض المسرحيات في مصر مثل تانجو لمروچيك ، ومسرحيات أخرى لايريدنسكى . وبالنسبة للفنان شاينا ، نحن نعرف دوره في المسرح بشكل عام ، ففي المسرح البولندي بدا يتعامل مع المسرح من خلال الفنون التشكيلية ، وعمل مع جروتوفسكى ، وأشرف على إنشاء مسرح « نوفلوتا » ، وأخرج أعمالاً بالمسرح القديم بـ كراكوف ، وأنشأ مسرح « ستديو » بـ وارسو ، ونعرف بعض العروض مثل « اكروبوليس » ، دانتي ، ودون كيخوته لسيرفانتيس .

نحن نعرف هذه العروض في غموض ، وبدون وضوح ، والآن ننتهز الفرصة كي نتعرف بصورة مباشرة وواضحة على فكر شاينا المسرحي ، ومن خلاله على المسرح البولندي ، بل وعلى

المسرح المعاصر في العالم . وعندى بعض الأسئلة نود أن نطرحها على الفنان شاينا .

السؤال الأول : كيف يمكن بكلمات يوزيف شاينا نفسه أن يُشخص أسلوبه في الإخراج المسرحي ؟!

شاينا : إنه مسرح عضوى للسرد التشكيلى لرؤيتى البصرية .

حجازى : إذا كان العرض المسرحى بالنسبة لشاينا تشكيلاً أى رؤية بصرية . بالمفهوم البلاستيقى للكلمة ، فما هو الفرق الجوهرى بين مسرح شاينا ومسرح كانتور ؟

شاينا : ثمة اختلافان في الأساس : الاختلاف الأول فيما يتعلق بالأسلوب داخل اللوحة ، إننى أمثل مسرحاً آخر ... إنه مسرح الخيال الذى يعتمد على الكولاچ . أما بنية كانتور الفنية في مسرحه ، فتبدو وكأنها رؤية وفيه للرؤية الأدبية ، أو هي أقرب ما تكون إلى المسرح المعتمد على الأدب ، ولكن بصيغة فنية أخرى . في حالتى الفنية ، فإننى اتجه إلى جوهر الأشياء ، ويمكن لى القول بأن ما اهتم به كانتور هو

« أنبلاج » — « Enballage » . أى صيغة التجميع والتراكم الفنى للمواد . أما أنا ، كما يصفنى الفرنسيون في السبعينيات ، عندما كنت أقدم عروضاً مسرحية تتبع عن « الهاليفينج » — فقد قالوا : إن شاينا أتى إلينا بصيغة جديدة هي « Deballage » « بنبلاج » ، أى تفتيت المادة . إننى اكتشفها ، وأعيد صياغتها من جديد ، أما كانتور فكان يجمعها . إننى أقوم بتفسيرها ، أما هو فيقوم بشيء أقرب إلى التجميع السحري . لست هنا بصدد تحليل مسرح كانتور ، ولكننى أريد العثور على الاختلاف بين مسرحى ومسرحه .

إن كانتور يقدم مسرحاً يعبر — في نهاية الأمر — عن سيرته الذاتية ، وكان هو فيه البطل الأول ، حيث يتواجد دائماً فوق خشبة المسرح يقود معتليه والأحداث ، في عمل فنى أقرب إلى المعروفة . لقد أردت في عملى الفنى أن أتكلم مثله عن نفسى ، ولكن يحدث ذلك فإننى أتحدث عن الآخرين وباسمهم . وثمرة هذا المفهوم هو دانتي وسيرفانتيس وفلوسوف وميلاباكوفسكى وفيتكاستسى . ما يشغلنى هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

استخدام الكلمات . إنها لغة واضحة !

حجازى : إن ما قاله شاينا عن الجانب الذاتى فى مسرح كانتور من ناحية ، وما قاله عن الوجودية من ناحية أخرى ، معناه أنك تبحث عن فن له طابع موضوعى . فهل يمكن لنا أن نتحدث — بهذا المفهوم — عن جمال موضوعى ؟

شاينا : إذا تحدثنا عن القيم المتسمة بطابعها الشمولى ، فيعنى هذا أننا نخرج من الموضوعية ، ولكن من منطق هذه الشمولية ، ينبع على أى تاتى رؤيتى الذاتية ! حجازى : اتعنى ما كن يُقصدُ به فى الواقعية الاشتراكية : البطل النموذجى ؟

شاينا : ما يعيننى من الأدب الموضوعى أن أختار شعراء يتصفون بالشمولية العامة ، مثل سيرفانتيس ، ومثل دانتي وماياكوفسكى وفيتكيليتش^(٧) وآخرين من الشعراء والكتّاب الذين أخرجت لهم ، وأعدمهم كلاسكيين ، بجوار فرائض كالكا وغيره من الكتّاب العبيين . لقد كانوا ملهمين فى خلق عالمى الذى كونه برؤيتى الذاتية

أما فى حالتى فأعتقد أنني أخرج عن دائرة الوجودية . إننى أستند أكثر فى حالتى المسرحية على النضال باسم الذات الإنسانية ، وليس نيابة عن الوجود الإنسانى ، وأرى بذلك إلى الوصول إلى أن يصل جمهورى إلى رسالة ما : إلى تلقى قيم أخلاقية معينة . لقد اخترت أدبا آخر غير ذلك الأدب الذى اختاره كانتور ! لكننى أعدت صياغته بلفظى الذاتية عبر أسطورة البطل وروايته وسرده لأحداثه الدرامية . لقد اعتبرت هذا الطريق طريقى للحياة ، فبذا أردت أن أقدم عملاً درامياً لك (يشير إلى الشاعر حجازى) فإن نصفه سيكون لك . والنصف الآخر لـ شاينا . لا يهمنى أن أخرج عملاً مسرحياً مؤلف مسرحى . إننى أقدم عروضاً مسرحية تصبح بمثابة اللقاء بين الأول والثانى ، قد يتسبب عن هذا اللقاء الكثير من المناقشات المتباينة والاعتراضات .

لقد نجح مسرحى بفضل تصوراتى الفنية التى تقبع داخل مكونات تصوراتى وخيالاتى ، التى تساعدنى فى العثور على لغة مسرحية تشكيلية شاملة ، أى أنه مسرح يمكن أن يكون مقروءاً فى المكسيك ، ومفهوماً فى أمريكا ، دون

القضايا الإنسانية المتصفة بشموليتها ، وليست القضايا الذاتية أو الشخصية . ومن الطبيعى أن هذه النظرة تابعة من الذات : الإنسان على الطريق ، الإنسان وحياته . إن ما أدعو إليه فى عمل ، هو أن تصبح الحياة فناً ، وأن يصبح الفن حياة .

حجازى : فى حديث شاينا عن النص ، وما يتميز به عن مسرح كانتور قلت : إنه يقترب من الأدب . الموضوع الذى أود أن أطرح من خلاله تسأؤُ : ماذا تقصد من الأدب ؟ هل تقصد به الكلمة أى النص المسرحى ، أم تقصد به الأدب ، باعتبار أن الكلمة غير مسرحية . فهل الأدب الذى يقترب منه كانتور هو ذلك الذى لا يقترب منه شاينا ؟ اينقل كانتور المسرح إلى فن آخر هو الأدب ، أم أنه يهتم بالنص الذى يعد مسرحياً ؟

شاينا : إن كانتور يستخلص مسرحه من الأدب .. وبالتحديد من أدب برونو شولس^(٨) ، ومن مونتيفات وأفكار أداب أخرى .

كان كانتور يعود إلى الأدب الوجدى باعتباره قدراً وجوداً .

الخالصة . وبهذا المفهوم أخذت منهم موضوعيتهم ، لاغتر بهم إلى ذاتي أى إلى على .

إن هذا الأدب ذا الصبغة الشمولية العالمية ، قد أوصلنى إلى معرفة أقرب إلى فيكتكتسى وببيكت ، اللذين أثرا تأثيراً كبيراً في لغة مسرحى . حيث التقيت في أديهم بوجودى داخل عالمهم الميتافيزيقى حيث يتناولها الاثنان بمنظور متباين .

لم كان الاثنان أقرب إلى نفسى من الآخرين ؟ ذلك لأن ثمة لحظات في سيرة ذاتى ، عشت خلالها عالماً ميتافيزيقياً . عثرت على نفسى ، من ناحية داخل عالم السلطة ذى النظام الشمولى والفاشى ، ومن الناحية الأخرى وجدت نفسى — قبل أن أقرا ببيكت — في عالم فاقد للامل . أشارت قريحتى قيمة « اللامعنى » المتواجدة داخل أعمال الكاتب البولندى الطليعى فيكتكتسى أكثر من عبثية يونيسكو .

تمثل هذه الأعمال مدخلاً للشكل المعاصر للمسرح الطليعى ، الذى يطلق عليه المسرح العبثى . إن أعمال

فيكتكتسى الروائية تتسم بطابعها الساخر / المرير ، الرامز إلى تفكك الحضارة الأوربية .

أهم هذه الروايات : « ٢٠ و ٦ — فضلات بونج .. ائى المرأة الشيطان » ، ورواية « وداعا للخريف » . إن إبداعات فيكتكتسى تتسم بطابع الكارثة التى نعت من رسوماته ، التى استلهمت طابع التعبير / الجديدة ، والأشبه بالطابع التجريدى ، ويتكوناته المتسمة بفانتازيتها ورعوزها . من أهم ميزات كتاباته الفلسفية أنها كانت مجرد يوتريهات سيكلوجية .

بالإضافة إلى انشغاله بالثقافة والكتابة الصحفية .

إن السريالية — كما قدمت إلينا في بولندا — كانت تحد من حرية الفنان ، بل كانت تقيدها له في التعبير عن نفسه . لقد أرغضت الفنان إلى أن يقوم بالدعاية إلى أيديولوجية واحدة ، وفي الوقت ذاته قيدت جماليات لغة تعبير الفنان ، الذى اضطر أن يرسم أشكالاً طبيعية مفروضة عليه من قبل السلطة .

كانت الفنون والثقافة موجهة إلى فئة الطبقة الوسطى الصغيرة .

وإذا كنا نتحدث عن السريالية ، فلم يكر ثمة مكان للشعر . كان مروچيك آنذاك أصغر منى ، ولكنه ، في ذلك الوقت ، كان رفيق طريقي الثقافى والفنى . لقد أخرجتني فترة السنوات الست التى قضيتها في السجون وللعقالات النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية .

وبعد نهاية الحرب ، جاءت فترة اتصفت بأنها تنفس ثقافى حر ، في المرحلة التى كان فيها « جوملكا » سكرتيراً للحزب الشيوعى في أكتوبر عام ١٩٥٦ ، عندئذ سافر البولنديون إلى الخارج ، وأدركوا — آنذاك — أنهم متأخرون ثقافياً حوالى أحد عشر عاماً عن تلك الإنجازات الثقافية في أوروبا ، كما أدركوا أن الحركة الطبيعية تعود إلى القرن التاسع عشر ، وأن طليعية العشرينيات لهاخفانجوف ومايورهولد و « دادا » ، و « بلوهلس » ، وغيرهم من الرواد الفرنسين والألمان والروس ، كانت متقدمة كثيراً عن تلك الرؤى التى اقترحتها الحرب العالمية الثانية داخل بولندا .

إننى ألقى من الفاشيين ، إنهم يموتون وما زال حياً !! .

عشت نظاما سياسيا اخر
شموليا ، لكننى حصلت على
الحرية . ما يوجد فى بلدى الآن
عبنى ، لقد اصبحت بلدا
راسماليا بدون مال !!

حجازى : ما هو الدور الذى
لعبه المسرح فى بولندا المقاومة
النظام الشمولى على العموم ،
ودور مسرح شايينا على وجه
الخصوص ؟

شايينا : فى إحدى لقاءات
مهرجان المسرح التجريبى تحدثت
عن الحرية ، فأجابنى بعض
الحاضرين : نحن ايضا مغرمون
بالحرية وفى أمس الحاجة إليها ..
قلت لهم : عليكم بالنضال من أجل
تحقيقتها . هناك قسم من المجتمع
يشترك بدور فعال فى الحياة ،
والقسم الآخر تموت داخله هذه
الفعالية . فى رأى أن كل مبدع
هو فنان نشيط . يتحرك نحو
الأراضى المجهولة التى لم
تكتشف بعد ، قد يستند طاقة
الإنسان فى البداية ، ثم بعد ذلك
يشغل طاقة للتعبير وللتغيير . فى
رأى أن مسرحى يلعب دورا شبيها
بذلك .

حجازى : لو تحدثنا عن تلك

التغيرات التى حدثت فى بولندا ،
وهى تغيرات سياسية جوهريه
واقتصادية واجتماعية تشمل
منطقة أوروبا الشرقية جمعاء .
ما هو رايك فى مسرح « هاليل » ،
وماذا تتقنبا لهذا المسرح ، بعد
تغيير النظام الشمولى فى
تشيكوسلوفاكيا وفى أوروبا
الشرقية كلها ؟

شايينا : اشعر بانطباع خاص
عن مسرح « هاليل » ، إنه ناقد
لأزاع جماهيرى أكثر من كونه كاتباً
سياسياً ، ولذلك توصف كتاباته
بأنها سيريالية ، على الرغم من أنها
ضد السيريالية ، إنها تقع داخل
إطار الواقعية الصغيرة . أما

مروجيك فى تانجو فهو كاتب
سياسى . يبحث مسرحه عن
التغيرات العصرية . لماذا كانت
أعمال مروجيك المسرحية أعمالاً
مسرحية هامة ؟ . لأنها تقبع بين
التيار الأول السيريالى ، والتيار
الثانى السياسى . إن مكاتبة توجد
داخل المعر الرابطة بين التيارين .

فى تانجو تستولى السلطة
الشابة على الحكم ، ويقتل الأبناء
الآباء ، ويتخلصون من الأجداد ،
وارثى التراث القومى . يكتب

مروجيك — فيما بعد — مسرحية
« المهاجرون » ، وتعد هى كذلك
مسرحية سياسية .

لقد كبرنا معا ، وأعطيت لنا
فرصة التعبير حين كنا نعتقد
أننا قادرين على التعبير الحر فى
الفن ، فى الوقت الذى أتاحت لنا
السريالية فيه ، فى أكتوبر عام
١٩٥٦ ، الفرصة للتعبير رسمياً عن
أنفسنا ، عندما تولى جومولكا
السلطة .

إن مروجيك فى هذه الأعمال
يستلهم قضايا بولندية بالرغم من
أنه كان يعيش فى المهجر .. وحتى
بعد أن تحررت بولندا لم يعد إليها ،
لكنه — مع ذلك — يكتب بشكل
حميم عن القضايا والمشاكل
البولندية السياسية والاجتماعية .

أما هاليل ، عندما سيصبح
ثانية رئيساً للجمهورية التشيكية ،
فإنه سيكتب « بورقريها »
شخصياً ، ولا أومن أنه سيكتب
دراما . كما أننى لا أعتقد أن
هاليل كاتب بعيد النظر . فى بولندا
عندما انشغل بعض الفنانين الكبار
كثيراً بالسياسة لم يعودوا ثانية
مبدعين .

إنهم منشغلون بتمثيل بلادهم ،

لأننى ضد فكر سيرفانتيس أو
لأننى أقف بالرصاد ضد كوميديا
دانتي ، ولكننى أقوم بتقديمها
بشكل يتناسب مع ذاتى .

الدراما المسرحية هى ان تكتب
ادواراً ! لم يكن فى دانتي ادوار
مرسومة ، كان مجرد نصوص ،
افكار ، اخترت منها الافضل ، ثم
استلهمت الفكرة الرئيسية لدانتي
الذى اصبح طريقي « الصليبي »
الذى اسير فى أشواكه عبر رحلتى
الإنسانية كى اتطهر ويتطهر معى
جمهورى .

ولا تعتمد رؤيتى على رواية
دانتي الاصلية ، كما كانت فى
العصور الوسطى ، ثم فى عصر
النهضة .

عندما قدمت عرض الافتتاح
الاول فى فلورنسا كتبت الصحافة
الإيطالية : « إن دانتي الجبرى
اصبح عبر إخراج شابنا أكثر
عمقا ونضجا ، زائرا بلخبرات
والمعاناة البشرية لخمسة قرون
من الزمان إلى الامام !! » . لم يثر
أحد منهم ، لم يسألنى ناقد
متكلسف : لماذا قمت بتبسيط العمل
الأدبى الذى يعد للإيطاليين
كالإنجيل ؟ لم يهتمى العلماء

الواقعية التى تبحث فى اللوائح
المقيدة عن الحقائق المحددة التى
يعيش داخلها الإنسان .

إننى أقوم بممارسة الفن الذى
لا يعتمد فقط على تلك الحقائق ،
فهى لابد أن تصطدم بالجمهور عبر
الاستعارة الفنية . ولذلك إذا
اصطدمت حقيقة بحقيقة أخرى ،
دون اشتراك الإنسان فى هذا
الصدام ، فإن ذلك ينشأ عنه شكل
هلامي لا معنى له . إنه صراع بين
الحقيقة والشعر . ولذلك اختار
نصوصا لها طابع استعارى ،
والشعر هو مادة مفتوحة . تمكننى
من أن أجد نفسى . تمكننى أن
اصبح داخلها بطلاً .

إننى فى معظم الأحوال لا أختار
نصوصا درامية ، ولكنى أختار
نصوصا أعيد صياغتها من جديد .
إن الكوميديا الإلهية مجرد إلهام
لعملى ، لكنها لا تعرض
« بورترية » لدانتي ، كما أننى لا
أعرض « بورترية » لسيرفانتيس
الذى ألف رواية واقعية . لقد
اعتبرتني النقاد بربريا هعجيا ،
لأننى أكتب سيناريوهات ذاتية
لأعمال أدبية ذات طابع إنسانى
على . إننى لم أقم بهذه الفعلة ،

وليس بفنهم . وليست هذه هى المرة
الأخيرة التى يخسر فيها المتفنون
معاركهم مع أصحاب السلطة . على
كل فنّان ومفكر أن يلتزم بقضيته
ومكانته .

حجازى : نعلم أن اهتمامكم
كبيرة بالنصوص الكلاسيكية
مثلا ذكرتكم . فقد قدمت دانتي
وسيرفانتيس وفسيبسانسكى
وغيرهم . هل نلهم من ذلك أن هذا
حين للماضى ، اتريد أن تظهر فى
أعمالك المقارنة بين الماضى
والحاضر ، عن طريق الصياغة
العصرية للنصوص
الكلاسيكية ؟ اتريد أن تظهر
بؤس الحاضر ، أم انك تريد —
على العكس — أن يشير الماضى إلى
المستقبل ؟ هل نقوم بتأويل
الماضى لتعيد تفسيره ؟ وهل هذه
المحاولة هى ناتج الإحساس
بذهاب الماضى وانقضائه ؟ هل
تريد أن تعقد صلات مرة أخرى
بين حاضر المسرح وماضيه ،
حاضر الثقافة وماضيه ؟

شابنا : النص الذى يتسم
بشموليته الإنسانية هو نص جيد ؛
إنه بالنسبة لى شعر ، والشعر
منفتح على العالم أكثر من اللغة

شائنا : انا لا أتكلم عن الدين ،
ولكنى أتكلم عن العقيدة . انا أو من
بالإنسان الآخر ، ولا أو من
بالسياسة ، لأنها دائماً ما
تخوننى ؛ ليست لدى ثقة فى
الساسة ، من حقى أن أو من بما
أشاء ، وبمن أشاء .

اعتقد أن البشر ينقسمون إلى
فئتين : برابرة ومثقفون . إننى
أدرك إلى أى الفئتين أنتمى ! لكننى
سأقف دوماً مع المنتحرين ، وليس
مع القتل .

لذلك أهتم بفيتكتاتسى الذى
انتحر ، وماباكوفسكى الذى انتحر
كذلك . ودانتي بمسيره نحو
الجحيم هى انتحار ، سيرفانتيس ،
ودونكيخوته أيضاً ، نوع من
الانتحار كذلك .

من الصعوبة بمكان التحدث عن
الفلسفة الميتافيزيقية ، فأى
فلسفة نعى ؟ كيركجارد أم
نيتشه ! نحن نتكلم إذن داخل
إطار الفن ، عن تلك الميتافيزيقية
التي تلود الفنان إلى المجهول ،
تؤدى به إلى السير نحو تلك
الطرق غير المعروفة لديه بعد !
نحن نصور لوحات ، نكتب كتباً ،
نؤلف موسيقى ، وفقاً لرؤانا

بالمرصاد ضد المثقفين والفنانين عبر
النظام الحاكم الشمولى ، فى خطة
للانتقام من الشعب البولندى الذى
كان يتنفس الحرية ، ويتغنى
بخبرها ، جوعاً للوصول إليها —
استقلت من على أنذاك كمدير
لمسرحى ، وتخلت عن منصب
الاستاذية بالاكاديمية . أطلق على
هذه المرحلة « بالانعزال الداخلى » ..
كان هذا هو موقفى داخل
المعارضة .

حسن طلب : كل من يحركك
الإحساس الميتافيزيقى ، ولكنتك
فى الوقت ذاته تتحدث عن
الموضوعية ، أشعر بالخوف من
المزج بين الاثنين ، التي قد
تحيلنا على الفور إلى الخبرة
الدينية . فإلى أى حد كانت هذه
الميتافيزيقية قريبة أم بعيدة
بهذه الخبرة الدينية ؟ وإلى أى
حد ترتبط بميتافيزيقيات أخرى
لإبسن — على سبيل المثال —
عندما نقرأ له مسرحيته : « عندما
نُبعث نحن الموتى » ، وغيرها من
الأعمال .

حجازى وإلى أى حد ترتبط
هذه الميتافيزيقية بميتافيزيقية
بيكيت على سبيل المثال ؟!

والفلاسفة الإيطاليين باتى لم
أحترم نبيهم دانتي !!

عندما بلغت السبعين من
عمرى ، قدمت فى العام السابق هذا
العرض الهام الذى كان بمثابة
إنهاء مرحلة زمنية من الإبداع
المسرحى خلال أربعين عاماً ، غير
منقطعة . لقد قمت بإخراج دانتي
من قبل لللمان وللويغسلاف ،
وكان التفسير البولندى هو
التفسير الرابع لدانتي ، كنت أحلم
بأن اتقدم بحقيبة تجاريس ،
وخبرتى المسرحية ، خطوتين إلى
الامام . كان دانتي — من خلال
التناول الفنى الأخير له — متخماً
بالمראה أكثر من تلك العروض التى
قدمت من قبل .

فالبطل — دانتي — هذه المرة فى
حالة ذهول ودهشة دائمة ، وأماله
الصغيرة تنحصر فى الحرية التى
يحلم بها دوماً ، ويمكن لى القول
بأن هذه المראה هى تعبير رمزى عن
جهدى وعمل الفنى الذى إتجه نحو
مسيرة من الضياع .

أعتقد أننى مثل دانتي قد
افتقدت إمكانية الدهشة الفنية .
فى عام ١٩٨٢ — فى أثناء حالة
الطوارئ فى بولندا ، والوقوف

الذاتية التي تتصور علاناً وفق هواها . وهذا هو سر الفن : إنه يمتد إلى تلك الجحور الميتافيزيقية كي يعبرها وربما يغوص فيها حتى الأعماق ، وأحياناً يصل إليها عن طريق السحر ، عبر عالم العقيدة .

إننى في عروض المسرحية استثير الموت من أجل الاقتراب أكثر من الحياة ، أقوم بالدعاية الكبرى للموت ، لذلك لا يحاول الاقتراب منى . يذكرنى هذا بالضبط بمعااهدة فلأوست أمام مفيسدوفليس . لذلك إذا أمتنا بأنه ليس ثمة قضايا نهائية ، قضايا مثل الحب الإنسانى الذى لا نهاية له ، بين فتى وفتاة ، أو ذلك الحب الملقق ، فإننى أرى أن مثل هذه القضايا لا يستحق أن يبذل فيها الفنان جهداً .

الفن هو نوع من التركيب اللفظى ، إنه تركيب للحقائق . إن أحدثت في فنى عن قصص حب فاشلة ، فليست هذه هى المعاناة البشرية التى أعنيها ، ويهمنى إيصالها للمفترج . تعرفون بالطبع مسرحيتى : « كما ترون » و « هاملت » ، لشكسبير ، أيهما تختارون ؟

حسن طلب : هاملت !
شايئنا : من المؤكد ذلك . لأنها تتحدث عن عالم ميتافيزيقى « وكما ترون » ، فهى مسرحية لا يعنىها هذا العالم . عندما يريد الفنان أن يقدم شيئاً ، يستهدف فيه إرضاء ذوق المتفرجين ، فإننا سنصل إلى طريق مطلق . لا أستطيع أن أقدم هذا النوع على الرغم من أن المسرح يتكون من شبك تذاكر وجمهور . لا أستطيع مع ذلك أن أقدم هذا النوع من المسرح الذى قد أكلت بتقدمه .

عندما قدمت دانتي في بولندا كان الجميع يعرفون دانتي الجبرى ، بينما كان الإيطاليون لا يعرفونه معرفة صحيحة .

لقد اهتم الجمهور بالعرض المسرحى اهتماماً كبيراً ، لأننى أقمت الجحيم فوق الأرض . إن دراما في انتظار جودو ، لبيكيت تدعو إلى نفس المعنى ، لذلك نحن نعد ببيكيت مؤلفاً كلاسيكياً مثل دانتي . لم أتعامل مع دانتي ولا سيرفانتيس وغيرهما ، باعتبارهم كلاسيكيين ، ولكن باعتبار أن أعمالهم أعمال معاصرة .

لقد اخترت منها ما له علاقة بى

اليوم ، في عصرنا ، وأنا إنسان عصرى . على هذا الأساس أستطيع أن أفسر الخدج من الموضوعية إلى الذاتية .

أنا لا أقوم بتصميم أزياء تاريخية في « دانتي » ، ولا في « ريليك » ، فهى أعمال تتحدث بلغة إنسانية شاملة يفهمها الهندي والمكسيكي والأمريكى ، بفاهيم متباينة . إننى كخروج وكؤلف لسيناريوهات أعمال المسرحية : أبحث عن وسيلة للتقاهم مع جمهورى . لذلك أترك في أعمالى مساحات تجعل المتفرجين يشعرون بأن لهم الحق في شغلها ، في أن يشعروا بأنهم متحيزون لما يرونه ، مشتركون اشتراكاً جسدياً وروحياً في العرض .

عندما قدم إى جرونوفسكى مسرحية « اكروبوليس » ، لاتعاون معه في إخراجها ، وفي وضع التصميمات السينوغرافية لها ، قلت له : إن اكروبوليس لها مدلولاتها في ثقافتنا الأوربية ، إنها تعنى للبولنديين قلعة « فاللا » العتيقة ، بعاصمتها القديمة كراكوف ، إنها تمثل التراث الفكرى والثقافى البولندى ، إنه تمثال الماضى ، قلعة الملوك . عندما

الإنسان لا تحكمه اللوائح المنطقية والقوانين الثابتة ، إنما يحكمه اللا منطق ، ولذلك فابننى ابنى عالما مسرحيا تحكمه التناقضات ، أربط الشيطان بالإله ، فى شكل تقليدى أضع فيه اللون الأسود ، مع اللون الأبيض ، وأمزج بين اللونين لأخلق لونا رماديا ، يمثلنا ، لأننا ميراث ممتزج من الشر والخير ، والفن هو صلاة كل فنان .

حجازى : فننتقل إلى المسرح المصرى ، لا أدرى إن كان الفنان شايينا يعرف أننا نعيش فى أزمة خائفة ، لأنه إن كان لدينا مسرح كلاسيكى ، مسرح قومى ، مسرح جاد بمختلف إبداعاته ، فقد فقد هذا المسرح كثيرا من إمكانياته وقدراته الفنية سواء فى كتابه ، أو فى مؤلفيه أو فى مخرجيه لأسباب كثيرة ، أهمها هزيمة ١٩٦٧ ، لقد زالت هذه الهزيمة ضمير المصريين ووجدانهم ، وكانت لها تأثيرات روحية على فنانيه ، وتآثرت مبادئه وموضوعية . تأثرا هدم كثيرا من الأسس التى قامت عليها الثقافة ، وقام فى مكان المسرح الذى انهدم ، مسرح آخر ، مسرح تجارى منقطع .

ووضعت المتفرجين والممثلين فى عالم واحد ، لا توجد خشبة مسرح ولا صالة متفرجين منفصلتين ، المتفرج والممثلون فى فضاء موجد للفنّين .

حسن طلب : إن الرؤى الميتافيزيقية فى المسرح المعاصر شديدة التباين ، هناك مثلاً ميتافيزيقية « إيسن » (عندما نبعث نحن الموتى) وميتافيزيقا « مارسيل » فى (رجل الله) والأمنلة كثيرة ، ولكن السؤال هنا يدور حول موضوعية الرؤية الميتافيزيقية ، إن « موضعة » الميتافيزيقيا ، تعنى هنا الانفصال عن الذات ، وبهذا المعنى تصبح رؤية دوغماتية . فكيف لنا أن نحل هذا التناقض ، فالميتافيزيقيا لها علاقة بالمجهول الذى ننشده من أجل اكتشافه ، واكتشاف مناطق بكر مجهولة . وهى بهذا المعنى هم ذاتى للفنان . ولكن أن تكون موضوعية كما قلتم . فهذا امر غريب بالنسبة لى .

شايينا : إن الميتافيزيقا تودى إلى نوع من المزج والغوص ، بل إن لها منطقها الفنى الخاص الذى يخلق منطقاً لا منطقياً نتعرف عليه فى الحركة السيريلية ، وحركة « الداديزم » ، مما يؤكد أن

كانت بولندا دولة كبرى مؤثرة فى أوروبا ، كتب قسبيالفسكى هذه المسرحية ، عندما كانت بولندا تتبع فى برائن الاحتلال الأجنبى . تحدثت مع جروتوفسكى ووصلنا إلى فكرة جوهرية ، هى أن تاريخ بولندا يبدأ من الآن من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . وإن كل ما كان أصبح أسطورة . وبدلاً عنه ، نشأت الدولة البولندية الجديدة .

أما أنا فباعتبارى فنانا تشكيليا سينوغرافيا ، أقوم معه بإخراجها ، وأصمم أزياءها ، فقد أخبرته بأننى لن أصمم أى أزياء تاريخية على الإطلاق . نحن نقدم « أكروبوليس » اليوم على هذا الشكل : بولندا فقيرة وقد خسرت معركتها ، ولم نتخلص بعد من تلك الانقراض بعد الحرب ، لم نتخلص من الأسلاك الشائكة ، لم نتحرر بولندا بعد ، وعلينا أن نرى المتفرج عبر أكروبوليس كيف تتخلص من أجل الحصول على الحرية الآن ، لأننا قد تخلصنا من احتلال قديم لنقع فى احتلال جديد .

ووافق جروتوفسكى على اقتراحاتى ، لقد اقترحت المساحة / الفضاء لأكروبوليس ،

قيمة فنية .

المسرح يعنى أن يقدم عروضاً ،
والأمر الذى لا جدال فيه أن المسرح
المصرى يقدم درامات مسرحية
مصرية ، درامات عربية ، كما نقدم
في بلادنا عروضاً مسرحية لمروچيك
وروجيفيتش وغيرهما .

إنها قضية تعليم الفنانين
والمبدعين القيام بتقديم سلسلة من
اللقاءات والندوات في الجامعات ،
تتخذ طابعاً دولياً عاماً .

إن تعليم التاريخ والثقافة
المصرية والعربية ينبغي أن يتم
في المرحلة الثانوية ، أما التعليم
الجامعى ، فعليه أن يتولى رسالة
تقديم الفكر والثقافة العالمين .

يمكن لكم تقديم مناهج أدبية
تعنى بدراسة المسرح التقليدى
والقومى ، وذلك في المدارس
الثانوية . ولكن في اللحظة التى نرى
فيها العالم يمتزج في وحدة واحدة ،
تتحقق عالمية النظرة وشمولية
الرؤية .

إنكم تسافرون إلى أوروبا وإلى
أمريكا ، كيف يتأتى لنا أن نتحدث
عن الثقافة الإقليميه .

إن البشر يتعرفون على العالم
أثناء ممارسة الحياة ، وهم أكثر
تواصلاً بأنفسهم ، ربما بدرجة

انتهى مهرجانكم بلقاءات مع
المسرحيين الأوروبيين ، ومع
المسرحيين المصريين والعرب ، وكان
من الممكن أن تتاح الفرصة لهذا
اللقاء ، لأئ ثمة مشاكل معروضة
لديهم لا تحتاج إلى لغة . النقاش
كان يمكن أن يدور حول الشعراء ،
حول المؤلفين الموسيقيين ، حول
المخرجين والممثلين ؛ أى فئة
المتقنين المسرحيين .

وسيتيم هذا اللقاء دولياً حتى لا
يشعروا بالانعزال . لا بد من حماية
مسرحنا من الإقليميه ، فإذا لم
نتعاضد مع القضايا الإنسانية في
العالم ، إذا لم نعرف شريكاً
ولم أقرأ نصوص أيسخيلوس
وغيره ، فإن مسرحى لا يعنى
شيئاً !

لقد تعلمت الفن بداية من
الأهرامات وإبى الهول ورمسيس
الثانى من الثقافة المصرية
القديمة ، فإذا كان في مصر عدد
من الدارسين الجامعيين يصل إلى
مائتين وخمسين ألف طالب
وظالبة ، فمن الممكن أن تحاربوا
العالم كله بعلمكم وثقافتكم ؛
إنها قوة عاتية للتغيير .

ثمة تجارب طليعية ، وهى
تبدو لي تجارب عشوائية بلا
اساس ، وليست نتيجة تراكم
خبرات ، واظن انها تجارب
منقولة أكثر من كونها إجابة فنية
وإنسانية . المهم إذا استطاع
الفنان شايينا ، وله تجربة
عريضة - في هذا المجال ، فقد
عملتم في مسرح «نونا هوتا»
حيث لا يوجد جمهور للمسرح ،
واشتغلتم كذلك في كراكوف
بالمسرح القديم . كما مارستم
كذلك التجارب المسرحية
الطليعية بمسرح (ستديو) . لو
طلبنا منك أن تضع خطة إنقاذ
المسرح المصرى من الدمار ، فما
نصيحتك ، خاصة ان ما نعنيه
بالمسرح الجاد هو المسرح
القومى أى : مسرح الدولة .

شايينا : نحن الآن في بولندا نمر
بالمرحلة نفسها ، ونقضى رويداً
رويداً على المسرح الجاد ، نحن
نقدم مسرحاً للبورجوازيين .
فالمسارح تُفَنج من الدولة
ميزانيات ضئيلة ، وعليها أن
تكسب ، لذلك بدأ الجميع
يقدمون كبرياتهم وموزيكهول ،
كما يقدمون مسرحاً القرب إلى
«الاسترېتيز» ، أى ليست هناك

جيدة ، لكن المطلوب أن تكون
نصوصاً مسرحية وليست أدبية
إشائية .

لا بد أن يتكاتف الكتاب
المصريون والعرب من أجل تقديم
أعمال إبداعية فنية .

إنها إذن قضية ثقافية من
الطراز الأول : في حاجة إلى ممارسة
وتنظيم ولقاءات دولية . إن مهرجاننا
كهذا وقد بلغ من العمر أربع
سنوات يبدو كالطفل الصغير ،
الذي يرتكب أخطاء ، ويحتاج إلى
مزيد من الإصلاحات والتدبيلات ،
كأي مهرجان في بداياته .

إن موقع مصر الجغرافي لا
ينحصر فقط في مدينة القاهرة ،
بل تمتد رقعته لتصل إلى أطراف
العالم العربي . فإذا كان الفن
نضالاً من أجل الحرية ، فهو نضال
كذلك ضد الرقابة ، بكل صورها
واشكالها المتخفية .

قد يتحدث الناس عن بعض
الأمور في همس ، ربما تخوفاً من
المختطفين ، لكن الصمت يعني هنا
الدفاع السليبي عن حياة الإنسان
المصري المعاصر . إنه في حاجة
للحفاظ على حرية أي على حياته .
لقد أصبح عالمنا متفتحاً . وعلى

وقيوده .

لقد التقيت بيونيسكو في لقاء
دولي في لندن ، منذ أربع سنوات
مضت ، دائماً ما كانوا يسألونه
ذات الأسئلة .

اجابهم : « المسرح هو العيث
على إطلاقه » .
المسرح إذن عمل عيثي وليس
واقعيًا .

إن ما تقدمه فوق خشبة حياة
متصورة ، وليست حياة واقعية .
من الضروري القيام بالمغامرة
الفنية ، أن نسمح بإيجاد قدر من
الاستثارة والاستقرار داخل الوسط
الفني وبين المثقفين .

في ظل أن جعلنا غيراً من
المتعلمين الشباب الذي يصل
عدهم إلى مائتين وخمسين ألفاً من
الطلبة الجامعيين ، يمكن أن يؤثروا
بتواجدهم داخل العمل المسرحي ،
في تشكيل الحركة المسرحية
المصرية .

لقد شاهدنا بعض العروض
المسرحية ، وهي ليست عروضاً
متكاملة فنياً ، فهي ترتبط ارتباطاً
وثيقاً بالمناسبة أي بالمهرجان ،
وتتحدث بلغة مسرحية أقرب إلى
البذاءة . ربما تحمل مضامين

أكبر من التعرف عليه من خلال
الفن .

شاهدنا بيكيت في مولداليا ، لم
يكن يمثل أوروبا بالتحديد ، ولم
يكن تقليداً لشكل من الأشكال ،
ولكنه كان صادقا معبرا عن نفسه ،
لذلك كان عرضاً اتخذ سمة اللغة
الإنسانية العامة .

شاهدنا عرض لبنتن الذي
اعتبرناه أفضل العروض
المسرحية . إننا نكتشف في هذا
العرض قدراً من التأثير بتيارات
مسرحية علمية ، لكن النص
المسرحي في هذا العرض لم يقدّر
نجاحه ، من الواضح أنه ثمة
فرضية شكلية متأثرة بالمسرح
التشكيلي ، ولكن ليس من المسرح
الأدبي .

لا يعني هذا على الإطلاق أنني
أقترح « موديلاً » مسرحياً واحداً ،
لكنني أعتقد أن هناك مؤلفين
عصريين مثل سروجيك ورو-
جيفيتش ويونيسكو يستطيعون
أن يقدموا الكثير من أجل تطوير
مسرحنا المعاصر ، بل إنني أجزم أن
مؤلفين مثل هؤلاء ، ومعهم
فيكتنسي ، بقدرهم أن يحدروا
مسرحنا من أغلال المسرح الطبيعي

المثقفين أن يفكروا بنفس هذا العذر من التفتح والنضج .

التجريب ليس مصطلحاً سيئاً ، بل إنَّ أى عمل فنى ، وأى ممارسة تطبيقية ، ترى في التجريب ضرورة .

لم يتناقش المسرحيون العرب حول هذه القضية — حول مسرحهم ؛ كان البعض يتحدث عن التجريب بمعناه الذى يعتبر أن التراث والتقاليد وسيلة ، وأن الحفاظ على الشخصية القومية هدف . وقد يرمى ذلك إلى الانفلاق داخل الذات العربية ، مع تقديري لكل هذه القيم الإنسانية العامة التى تتسم بها الحضارة العربية في تراثها .

إننى أشعر بأنه لا بد لنا من حماية أى مهرجان يسمى فيه المسرحيون إلى تقديم الجديد والأصيل لجمهورهم .

وفى تصورى أن مصر تلعب دوراً طليعياً في تشكيل مسار المسرح العربى . ذلك يستلزم تربية الشباب فنياً . لقد قامت في بلادنا تيارات مسرحية تجريبية عندما كان المسرح التقليدى في أوجِه

وعنفوانه ، لذلك خرج التجريب في خطه المعارض لهذا المسرح .

وكما قلت ، فإن المسرح التقليدى للمدارس الثانوية ، والشباب بلقلمهم ورؤاهم الجديدة ، يريدون مسرحاً

طليعياً وجديداً . لا بد من القضاء داخل الشباب المصريين على حالة الخوف واللاجرة في الإبداع الفنى ، لا بد من التخلص من حالة الاغتراب التى تلعب داخلهم ، من الشعور بأنهم إقليميين غير مفتحين على العالم ،

لا بد من وجود أولئك الثوريين المتسمين بالخيل الفنى من أجل القضاء على المألوف . ينبغي أن يعرف شباب المسرح أن الطريق الوحيد هو المعرفة ، وعمق الرؤية ، والشجاعة في التفسير والتعبير .

كان مفهوم المسرح دائماً من مفردات المسرح ذاتها . فالمؤلف عندما يكتب عن الحب فإنه لا بد أن تتواجد المرأة بجوار الرجل فوق خشبة دون خجل . فمن غير المعقول ألا تكون المرأة مُشاهدة فوق خشبة ولا في الحياة . المرأة اليوم حرة .

إننى من أسرة كاثوليكية ، أرافق أحياناً زوجتى للذهاب إلى الكنيسة . ويبدو الأمر برمتى كما يقول دانتي في «الهى العقيده أم اللاعقيده» . إن هذا يفتت رأسى !! .

وهذا هو سر ضياع البشرية جمعاء ، أن يؤمن الإنسان أو لا يؤمن ، لا بد من رغبة الإنسان المتعطشة في المعرفة كالتعرف على ما يريد . فالحب الذى لا يُشاهد ، ليس حياً . إنها مشكلة هامة لأنها كذلك دينية .

المثلات عندنا تمثل فوق خشبة . تمنحهم الحرية القدرة على التعبير عن أنفسهم ، كما يُطلبُ منهم . ثم بعد ذلك يذهبون إلى الكنيسة ، لا لأنهم مؤمنات ، ولكن لأنهن حائرات .

إذا لم يكرُ ثمة إثم إنسانى ، إذا لم يكن هناك ذلك الهاجس الشيطانى ، فإن الإله سيتوقف عن وجوده ، لأننا جميعاً سنؤمن به فقط ، لن تكون لدينا أية شكوك فيه . وأصبحنا جزءاً منه . فالحياة هى في صورتها الديالكتيكية ، في ثنائيتها .

لا يوجد مسرح قومي ومشرح
لا قومي . عندما كنت ، منذ أحد
 عشر عاما ، في «كاراكس» ،
 أشاهد مهرجانا مسرحيا ، انعقد في
 نهايته مؤتمر يمثل مهرجان المكسيك
 بأكمله . احتفل الشعب بهذا
 المهرجان المسرحي باعتباره طقسا
 شعبيا . أرادت أمريكا الجنوبية أن
 تصنع ثقافة تمثل منطقها فقط ،
 ودار نقاش آنذاك قريب من تلك
 المناقشات التي دارت في كواليس
 المهرجان التجريبي المصري ، حول
 المسرح العربي . لم ينبثق عن هذا ،
 الكثير من النتائج ، داخل أمريكا

ولذلك فإن هذه الندوات ، وتلك
 الدراسات واللقاءات الحميمة
 لرجال المسرح ، ستدفع بالقضية
 المسرحية إلى مسارها الطبيعي .
 ليس لدى أي شيء ضدهما يطلق
 عليه «نحو ثقافة عربية
 موحدة» ، ولكنني عندما أصبحت
 عضوا عالميا داخل الفريق
 الإنساني الدولي ، أصبحت على
 قناعة كبيرة مع نفسي بواسطة فني ،
 الذي جعلني أدرك أنني مفهوم من
 قبل الآخرين ، وأن الفنان عالمي
 بفنه ؛ ولهذا السبب لم أخسر
 روحى .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الجنوبية ، وخاصة حول ما يطلق
 عليه بإقليمية الثقافة . ولم تؤت
 هذه الندوات العربية / العالمية
 بنتائج فعالة وفعلية في مهرجان
 القاهرة ، مما يشهد أن الثقافة ليس
 لها حدود جغرافية .

من الذى يقيم الحواجز
 والأسوار إذن ؟! السياسى !! .

وما الذى يفعله الفنان حتى
 يكسر هذه الحواجز ، ويتخطى تلك
 الأسوار ؟!

**إن الثقافة للجميع ، وهي
 مصنوعة من قبل البشر ، بصرف
 النظر عن الهوية .**

عام ١٩٣٢ و «المصحة الواقعة تحت لافتات الموتى» عام
 ١٩٣٧ .

(٢) **فييكاتس** : Stanislaw Ignacy Witkiewicz (واسمه
 المستعار ليكتاس) (١٨٨٥ — ١٩٣٩)

كاتب دراما — رسام — مُنظر مسرح — فيلسوف . وهو
 صاحب التيار الذى أُطلق عليه «بالشككين» داخل بولندا
 تنص دراماته بالسمة الجروشيك / الفانازى . من أهمها
 «الأم» و «الجنون والراهبة» و «في قصر صغير» .

(١) **برونو شولس** : Bruno Schuls (١٨٩٢ —
 ١٩٤٢) روائى وفنان جرافيك ، درس الفنون التشكيلية في
 فيينا . كان مرتبطا بتيار الحداثة في الفن التعبيري . تحتوي
 أعماله الأدبية رؤية ساخرة تتسم بصيغتها الفاننازية ، تتخللها
 موتيفات ذاتية وتفاصيل الحياة اليومية للاقلية التي تعيش
 داخل المدن الصغيرة البولندية . يرتبط تنسيق أعماله بطابع
 الاحلام ويرمز اللاوعى . من أهم أعماله : «كان القرعة» في

مهرجان

الإسكندرية السينمائي الدولي الثامن

سبلياته وإيجابياته

وأخص بالذكر فيلمي «عصفور على السطح» التونسي و «جون ومارى» الأمريكى .

تمثلت إحدى إيجابيات المهرجان أولا فى تكريم رائدين من رواد السينما المصرية ، واحدة من الرعيل الاول وهى الفنانة مارى كوينى والآخر من الرعيل الثانى وهو المخرج عاطف سالم . وقد بدت الفنانة مارى كوينى فى حفل الافتتاح فى قمة تألقها واناقتها رغم هذا السن الكبير (٧٦ عاما) ، بل بدا عاطف سالم أقل منها شبابا وكأنه يقاربها فى السن رغم الفارق . وقد سعد الجمهور والنقاد والمصحفون بمواظبتها على حضور معظم عروض المهرجان

الولايات المتحدة ١١ فيلما والباقي أكثره من بين أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية . لم يشترك من الدول العربية إلا لبنان ، ومن آسيا الهند والصين ، أما السينما الأفريقية فقد غابت تماما . وقد منعت الرقابة خمسة أفلام من العرض ، ثلاثة للولايات المتحدة وهى : «خلق الله المرأة» ، «زهرة الأوركيد» ، «والخولة» ، والفيلم الروسى «الزوج المثالى» ، ثم الإيطالى «العودة إلى أفريقيا» ، بحجة أن بها الكثير من العرى . وأوضح أن الرقابة لا تطبق المقاييس نفسها على مهرجان القاهرة السينمائي لأن مهرجان العام الماضى قد حفل بالكثير من أفلام العرى

لا شك فى أن مهرجان الإسكندرية السينمائي يمثل إحدى الفجوات التى يحتاجها «حبو السينما» ولا شك أيضا فى أننا نحتاج إلى العديد من المهرجانات السينمائية لكى تسد فجوات أخرى . فنحن فى حاجة إلى مهرجان للسينما العربية ، وآخر للسينما الأفريقية ، ثالث للسينما الآسيوية ورابع لسينما العالم الثالث .. الخ . ووجود أى مهرجان فنى هو فى حد ذاته عمل إيجابى وإضافة حتى لو شابه بعض القصور .

عرض المهرجان ٥١ فيلما عربيا وأجنبيا على مدى أسبوع . كان نصيب مصر ١٢ فيلما ونصيب

وباهتمامها للتعرف على ما يقدمه
أبناءؤها وزملائها في الحفل
السينمائي . كانت لفظة كريمة جميلة
من إدارة المهرجان أن تطبع وتوزع
كتيبا عن حياة ماري كويني
ومشوارها الفني وبه قائمة كاملة لكل
ما قامت به من أفلام إنتاجا وتمثيلا
موثقة بالتواريخ ، والكتيب من إعداد
الناقد هشام لاشين . ولما كان تكريم
ماري كويني فرصة لا تعوض لعرض
بعض أفلامها على الجمهور المصري
فلا ندرى لماذا حرمتنا المهرجان من
هذه الفرصة .

كانت كلمات الفنانة ماري كويني
والمخرج عاطف سالم في ليلة الافتتاح
تعبير عن الوفاء الأصيل وبقى الفنان
المصري . فقد أصرت ماري كويني
على إرجاع الحق إلى أصحابه .
فقدت شكرها إلى صاحبة الفضل
الأول في تقديمها للسينما وهي خالتها
الراحلة آسيا داغر . لما عاطف
سالم فقد قال إن الإنسان يكرم مرة
واحدة وأنه لحسن حظه قد كرم
مرتين ، مرة حين كرم كمخرج
والأخرى حين كرم في نفس اليوم مع
الفنانة الكبيرة ماري كويني .
فتكريمه معها هو تكريم مضاعف له .
أما الخطأ الذي وقعت فيه إدارة
المهرجان فهو السماح باشتراك بعض

الأفلام المصرية التي لا يمكن لها
تحت أي مسميات أن تشترك في
مهرجان نظرا لهبوط مستواها الفني
والفكري مبهوطا يدعو إلى الرثاء .
وأبرز مثل هو فيلم « الثعلب »
لمخرجه أحمد السبعولي . هو فيلم
إذا كان لا يليق عرضه في مهرجان
فهو أيضا لا يليق به كمخرج له بعض
الأعمال الجيدة . وإذا كان الفيلم قد
أساء إلى المخرج فهو أيضا قد أساء
إلى الفنان القدير والكبير كمال
الشناوي وما كان يجدر به أن يقبل
دورا يحو إمكانياته الفنية المميزة
ويشوه رصيده الفني الطويل .
والفيلم باختصار لا يقول شيئا . فهو
فيلم بلا قضية ولا أداء جيد لأي
ممثل بما فيهم كمال الشناوي
والسيناريو مفكك ومهلل ويعتمد
اعتمادا مطلقا على جسد ومفاتيح
الراقصة فيفي عبده .

أما المخرج علاء كريم فقد امتعنا
لعدة سنوات بأفلامه التسجيئية
المميزة مثل « رشيد » و « القلعة » و
« الإسكندرية » ، ولكنه أصابنا
بخيبة أمل في فيلمه الروائي ٨٥
جنائيات . ورغم أن هناك فرقا بين
فيلمه وفيلم أحمد السبعولي فهو على
الأقل يريد أن يقول شيئا ، كما أن
أداء الفنانة وغدة كان أداء جيدا ،

ولاسيما أنها ظهرت في معظم
المشاهد بدون مكياج ، واعتدت فقط
على قدراتها الفنية . إلا أنه وقع مثله
مثل بقية المخرجين في براثن السينما
التجارية . قدم علاء كريم سينما
المخدرات والثالوث الشهير : الزوجة
الجميلة والزوج الكريه والحبیب
الوسيم الذي ماتت زوجته وله أم
وابنة يتعلقان بالحببية الطيبة التي
تكتشف فجأة في نهاية الفيلم أنها
تاجرة مخدرات عن أم وأب يتاجران
بالمخدرات . أراد المخرج أن يقول إنه
من الممكن أن يعيش إنسان مع
إنسان آخر لسنوات طويلة دون أن
يكتشف حقيقته ، ولكن الفيلم يصيب
المتفرج بالبلبل . فالمتفرج لا يستطيع
أن يفهم لماذا تزوجت زوجها وهي
لا تحبه وهي المرأة القوية الجميلة
الفنية ، وليس لديها أي صعوبات
تجبرها على الزواج منه ؟ ولا لماذا
تصفعه بالقلم في كل مرة تراه فيها ؟
ولا لماذا يقبل هو هذا ، وهي لا
« تكسر عينه » بشيء حتى لقد بدأ أن
كل وظيفته في الفيلم هو أن يصفع ،
ولا لماذا لا تطلب الطلاق مادامت
حياتها قد تحولت إلى جحيم ، وهو
جحيم لا نراه ولا نشعر به على
الإطلاق . كما لم نستطع أن نفهم
كيف اكتشف البوليس أن زوجها
تاجر للمخدرات ولم يستطع أن

يكشف في الوقت نفسه أنها أيضا تاجرة مخدرات وابنة تاجر مخدرات مشهور والام أيضا معلمة مشهورة ! كل هذا التخييل من أجل أن يستمتع بمفاجأتنا بهذه المعلومة في آخر مشهد .

وتركنا دون أن نعلم مع من هو وضد من ، وما هي الشخصية المطلوب منا أن نتعاطف معها أو أن نرفضها ، فكل الأشياء قد اختلطت وكل القيم قد تساوت .

طغى على السينما المصرية عنصر الجريمة والانتصاف والعنف والمخدرات مثل أفلام **لهيب الانتقام** ، وأقوى الرجال ، وعيون والصقر ، واغتيال أحلام صغيرة ، والثعالب ، ٨٥ جنائيات ، والذئب .

وطغت الشخصية السلبية المنهزمة على أبطال السينما المصرية فيدا المجتمع أو الظروف قادرة على سحق إرادة الإنسان وتبديله وتحويله .

فتحول زكي الطيب إلى شرير قاتل في فيلم « **أقوى الرجال** » ، وتحول رجل الشرطة مدحت إلى خارج على القانون في « **لهيب الانتقام** » ، وتحول الصول عبد الجبار من شخصية بريئة إلى شخصية قاسية منتقمة في « **دنيا** »

عبد الجبار . ولم تقدم لنا السينما المصرية أية شخصية قوية ومتماسكة تستطيع أن تصمد أمام إغراء المال أو إغراء القوة أو تحارب من أجل الحفاظ على قيمها ونقائها . ولذلك فالمخرجة **إنعام محمد علي** تستحق تحية خاصة على فيلمها « **حكايات** »



فيلم « حكايات الغريب » ، للمخرجة إنعام محمد علي

الغريب » ، عن قصة الروائي جمال الغيطاني . فقد استطاعت أن تخرج من الدائرة المفرغة وتتجر بفيلمها وبالمترجمين من مصيدة المخدرات والجنس والمم . ردت **إنعام محمد علي** الاعتبار إلى السينما المصرية وأعادت الثقة إلى المترجم المصري وألفت قاعدة أن المواطن المصري هو واحد من اثنين أما منحرف أو في طريقه إلى الانحراف ، وأن الشخصية المصرية إما طيبة إلى درجة العبط أو شريرة إلى درجة المرض أو عاشقة إلى حد الهوس . قدمت **إنعام محمد علي** شخصيات إنسانية حية بسلايتها وإيجابياتها ، بلحظات ضعفها ولحظات قوتها . قدمت فساد الذم وموت الضمائر واستغلال الأزمات التي يمر بها الوطن وحالة الإحباط التي يمر بها الشباب ، ولكنها في نفس الوقت قدمت التضحية والنضال والصمود والانتفاء إلى الوطن وإلى كل القيم الشريفة والجميلة في الحياة . إنه فيلم عن الصراع العربي الإسرائيلي وهزيمة ١٩٦٧ ونضال شعب السويس وموت الأطفال في مدرسة بحر البقر وأحلام الشباب في الحب والعمل والوطن الجميل . التحم الوطن بالحبيبة يعينون الأطفال بدفع

جوارحهم . كان الجميع يشتركون في الرقص والغناء ، النساء والأطفال ، الشباب والكهول . وكانت هذه الحياة البدائية البسيطة الخالية من الزيف تستهوى شباب القرية الصغار فكانوا يتسللون كل ليلة لمشاهدة الفجر وهم يعزفون الموسيقى ويرقصون ويفنون حتى أن إحدى الشابات الصغيرات لم تستطع أن تقاوم هذا الالتحام المتوفج بالحياة فانجذبت إليهم وركضت معهم ، بل حاولت أن ترحل

ضرر فإن أهل القرية بناصبونهم العداء باعتبار أنهم مفسدون نظرا لاختلاف العادات والتقاليد . كانوا يعتبرونهم الشياطين وتكثلوا ضدهم ، حتى قسيس القرية ورجل الدين المفترض فيه التفهم والحنان تواطأ عليهم مع أهل القرية وسلطوا عليهم خراطيم المياه القوية حتى يجبروه على الرحيل . كانت كل جريمة هؤلاء الفجر أنهم ملتحمون بالطبيعة عاشقون للحياة مقبلون عليها بكل

مشاعر الأهل والخلان . توحدت الاغاني الشعبية والاغاني الوطنية مع بساطة الاداء وحساسية المشاعر مع الاختيار الواعي للمعثلين والرؤية الامينة لاعماق المواطن المصري لتتوكد في النهاية ملحمة شعبية تفجر وتتفجر بحب مصر .

اما السينما العالمية فقد قدمت العديد من الافلام بعضها يحمل نفس الخصائص : العنف والجريمة والانحراف والدم . ولكن البعض الآخر قدم قضايا متميزة وفي مستوى فنى راقى . وإذا كانت ادارة المهرجان قد قدمت افلاما مصرية اقل من المستوى لاسباب ربما قد تخرج عن إرادتها لأن هذا للأسف هو احسن الموجود ، ولو طبقت المقاييس الفنية بدقة لما قدمت أكثر من فيلمين ، فإنها عوضت المتفرجين وقدمت لهم جرعة إبداعية عالية المستوى في السينما الاجنبية . كان فيلم الافتتاح « الشياطين .. الشياطين » للمخرجه البولندية دوركا كيزيروافكا هو احد هذه الافلام شديدة التميز رغم أنه الفيلم الروائى الطويل الاول لها . يحكى الفيلم عن مجموعة من الفجر الذين وفدوا على قرية صغيرة ونصبوا خيامهم في الوادى . ورغم أنهم لا يضايقون أحداً ولا يسببون أى



الفيلم المجرى « إيما الحلوة .. بيت العزيرة »

معهم حين أجبروا على الرحيل . وحين رحلوا تركوا وراءهم نفوسا حزينة لبعض الشباب الصغار الذين صدموا من قسوة أهل القرية كبارا وصغارا . لأن طبيعة الأحداث تدور في الهواء الطلق بين أحضان الطبيعة ، فإن الكاميرا قد أبدعت حين قدمت الخلاء اللامتناهى قدمت المخرجة مجموعة من المشاهد المبهرة لجمال ونقاء الطبيعة التي بدت وكأنها المعادل الموضوعى لجمال وصفاء روح مجموعة الفجر . بدأ الفجر وكأنهم إحدى مفردات الطبيعة وجزء منها تحبهم وتحنو عليهم ، وتحيطهم بجمال خلّاب . وكانوا هم يحيونها ويقبلون عليها ويلتحمون معها عزفا ورقصا وغناء . وكانت الكاميرا تتحرك بين عيون الأطفال المليئة بالفرح والبهجة ، وتلتقط أقدام النساء والرجال الكهول وهى تدق على الأرض على أنغام الموسيقى فى قوة وحيوية . حتى التجاعيد التى حفرها الزمن على وجوه النساء والرجال كانت جميلة . وقد تميز الفيلم أيضا بكم من الاحساسيس المتوهجة والعرايف الإنسانية الفياضة والحياة الفوارة التى كانت تنبثق وتتدفق وتنهمر لتكتسح الجميع معتلين ومتفرجين .

أما الفيلم الثانى الذى شد انتباه

المتفرجين فهو الفيلم المجرى إيما الحلوة ، ببب العزيمة ، والذى كان من المقرر أن يكون فيلم الافتتاح لولا اعتراض الرقابة وإصرارها على عرضه عرضا خاصا فى الفندق . والفيلم يحكى عن فتاتين فقيرتين من الريف إيما وببب يذهبان إلى المدينة ليعلمان اللغة الروسية . ولكن بعد تغير الأوضاع السياسية والاقتصادية فى البلاد لم يعد تدريس الروسية قادرا على أن يكون مصدر رزق . يقرران تعلم اللغة الإنجليزية فى المساء وتدرس ما تعلموه للتلاميذ فى الصباح التالي . ورغم الحياة البائسة التى يعيشونها ونضالهم للخروج منها بأية وسيلة ، إلا أن الشرطة تقبض على ببب بتهمة الدعارة وتجارة المخدرات . تقعد ببب الأمل فى أى حل فتنتحر وتقف بجانبها إيما وهى تحتضر لتصرخ باكية : ليس هذا هو الحل . وينتهى الفيلم بمشهد لإيما وهى تبيع الجرائد فى الطرقات ولكنها حزينة حزنا هيستريا . والفيلم يعالج مشكلة الشباب حين تغلق فى وجوههم كل أسباب الرزق الحلال وتضيق أحلامهم فى الحب والاستقرار والحياة الكريمة التى تحفظ لهم كرامتهم وإنسانيتهم فهتكون النتيجة إما الانسحاب من هذه

الحياة أو مواجهتها بحزن مدمر قد يؤدى إلى الجنون . والفيلم يثير إحساسا بالشجن والمرارة ويفجر شعورا بالانسحاق والعجز ولكنه فى الوقت نفسه يستقر المتفرج ويسحب طاقات الغضب الكامنة داخله إلى السطح ويدفعه إلى التأمل والرفض . أما الجهد الذى بذل فى إقامة هذا المهرجان فهو جهد يستحق التقدير بكل المقاييس . فبرغم أنه لا يملك إمكانيات مهرجان القاهرة السينمائى ولا العدد الكبير من الموظفين الذين يقدمون المساعدة ، بل يقوم على اكتاف رجلين اثنين فقط هما الأستاذ أحمد الحضرى والأستاذ يعقوب وهبى إلا أنهما يحاولان بكل همة أن يظهر المهرجان فى صورة كريمة . وقد صادف هذا المهرجان الكثير من المتاعب والكثير من سوء الحظ . أما المتاعب فقد تركزت مع الرقابة التى ألغت الكثير من الأفلام ، وأصرت على عرض البعض عرضا خاصة مرة واحدة فقط ، مما حدا بجمعية النقاد إلى إصدار بيان تدين فيه تعسف الرقابة وموقفها من مهرجان الإسكندرية .

أما المكان الذى يقام فيه حفل الافتتاح وهو دار سينما مترو . فلم تعد يصلح أو يليق بمهرجان دولى أو

حتى محل . فالإضاءة سيئة جدا .

وهناك قصور فنى ملحوظ من المسؤولين عن الإضاءة . فحين كانت المذيعات تقدم ضيوف المهرجان وهم صاعدون على خشبة المسرح كان عامل الإضاءة يسلط الضوء على سيقانهم بدلا من وجوههم ، وحين كان ينح بعد جهد جهيد فى تسليط الضوء على الوجه ، يكون الضيف الجديد قد صعد والناس يصفقون له بينما الضوء ما زال مسلطا على الضيف السابق . ثم تاتى مأساة الميكروفونات التى تدعو إلى الأسى والخجل ، أمام الضيوف الأجانب .

فالميكروفونات تعمل ثم تتوقف ثم تخرج أصواتا غريبة ثم تصفر . وإذا كنا نحن المصريين قد تعودنا على أن نتقبل أى إهمال دون أن نشعر بالدهشة ، فإن الضيوف الأجانب لم يستطيعوا أن يفهموا ما هو وجه الصعوبة فى وجود عامل فنى يستطيع أن يسيطر على الإضاءة ، وفى وجود ميكروفون صالح للعمل فى مهرجان معروف موعده من قبل ، ولم يفاجأ به المسؤولون عن الدار ؟ لما العامل المسئول عن آلة العرض فلم يكلف خاطره بالتدقيق فى أرقام البوبيئات

وكانت النتيجة أن تم عرض بؤبؤة قبل بوبيئة فى فيلم الافتتاح بحضور مخرجته التى أصيبت بالغزع ، فسارعت إلى إدارة المهرجان لتصحيح الخطأ الذى يضر بالتسلسل الدرامى للفيلم . ورغم أن إدارة المهرجان قد سارعت بالفعل إلى تصحيح الخطأ ، فإن السؤال يظل باقيا : لماذا الإهمال من موظف يؤدى هذا العمل منذ سنوات ؟ ولماذا هذه اللامبالاة من المسؤولين عن دار سينما مترو ، وهى من المفترض أنها السيما الوحيدة المعقولة فى الاسكندرية ؟ ويجزنا هذا السؤال إلى سؤال آخر : ألا تستحق مدينة عريقة كمدينة الإسكندرية دارا جديدة للسيما تليق بمكانتها .

وتاريخها ، وحاضرها ، ومستقبلها ؟

أما سوء الحظ فقد تمثل فى إقامة مهرجانين فنيين دوليين فى موعد متداخل مع مهرجان الإسكندرية ، وهما مهرجان المسرح التجريبي ومهرجان سينما الطفل ، مما شتت المتفرج المصرى وحرمه من الاستمتاع ومن التركيز على كل مهرجان على حدة . كما شتت جهود النقاد والمصحفين الذين يغطون هذه المهرجانات . والسؤال الآن : إذا كان

مهرجان الاسكندرية يقام للمرة الثامنة أى له الاسبقية على مهرجان المسرح التجريبي ومهرجان سينما الطفل وموعده معروف فى أوائل سبتمبر من كل عام ، فما الذى يدعو وزارة الثقافة إلى اختيار نفس الموعد وتركيز كل الأنشطة فى شهر واحد وحرمان الجمهور المصرى من الأنشطة الفنية فى شهور أخرى ؟ .

البيست هناك وسيلة لكى يشاهد الجمهور المهرجانات كل شهر بدلا من تركيزها فى شهر واحد ، فيضطر الجمهور إلى أن يضحي بمهرجاني من أجل أن يشاهد الثالث ؟

نتمنى أن تكون دولة عريقة كمصر مركز إشعاع ثقافيا وفنيا يلجأ إليه كل باحث عن الثقافة الرفيعة ، وكل عاشق للفن الجميل فيجد فيه ما يحب ويأمل نتمنى ألا يمر شهر دون أن يكون مهرجان فى أسبوط أو فى سوهاج أو المنيا أو دياروت أو بنى سويف . وبدلا من قوافل التوعية التى ترسلها وزارة الأوقاف لتوعية الشباب ، كان على وزارة الثقافة أن تقوم بهذه المهمة وتحمل هذه المسئولية التاريخية فترسل قوافل الفن إلى كل كفر وكل نجع حتى يجد الناس فى الفن الإبداع بدلا عن التخلف والتعصب .

حول مهرجان المسرح التجريبي الرابع

اسئلة كثيرة طرحت وإجابات أكثر ،
آراء عديدة وآراء مضادة أيضا ...
ما جدوى المهرجان ؟ ، ما معنى
التجريب وما هي حدوده في فن
المسرح — هل يتلشى النص
المسرحي لصالح عناصر العرض
الأخرى — إلخ .. إلخ ، ناهيك عن
المناقشات التي دارت حول العروض
نفسها .

وعبر هذه الليالي العشر كان من
المستحيل على المتابع أن يلاحق هذا
الطوفان ، فهو يلهث وراء عرض هنا
وندوة هناك ، لذلك ، فإن محاولة
المتابعة الكاملة لنشاطات المهرجان
هي محاولة مستحيلة التحقق ،

على مدى ليالٍ عشر دارت وقائع
الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة
الدولى للمسرح التجريبي ، حيث
قدمت اثنتان وثلاثون دولة عربية
وأجنبية مائة وعشرة من العروض
المسرحية كما يقول « فوزى فهمي »
رئيس المهرجان ، وأديرت ندوات
ومناقشات وألقيت محاضرات
وعرضت أفلام وصدرت عشرة كتب
وأحد عشر عددا من نشرة المهرجان
اليومية .

ومنذ ليلة الافتتاح دارت زويدة
من المنافسات بين المهتمين بالمسرح
حول مواضيع عديدة — كما كان
يحدث في الدورات السابقة — ،

وليس أمام المتابع سوى الاجتهاد
والانتقاء ومحاولة تقديم صورة
تقريبية لوقائع المهرجان وما أثاره
من جدل ومناقشات وقد أجمع
معظم المتابعين والمحاورين وكتاب
النشرة اليومية والصحف المتابعة
لأعمال المهرجان والمشاركين في
ندوات المهرجان على تقديم
تصورات متباينة لمعنى التجريب في
المسرح . ولأن فكرة التجريب فكرة
لا يمكن الاتفاق على معنى واحد
لها ؛ فكل عمل فني هو تجربة
جديدة بالنسبة لمبدعها وبالنسبة
لمتلقيها وبالنسبة لناقدها . والتجريب
في اتحاء استلهم التراث
والأسطورة مع الالتزام بالقواعد

والأطر الفنية المتعارف عليها ، هو نوع من التجريب ، ومحاربة خرق القواعد الفنية السائدة هونوع من التجريب ، .. إلخ .

ولأن التجريب موضوع خلاقي بطبعه ويصعب الاتفاق على حدود معينة له ، فقد تعددت الآراء في إطار الندوة الرئيسية ، وطُرحت أفكار متباينة ، ولكن يبقى دائما أننا لا بد أن نتفق على أنه مهما كان مفهومنا للتجريب فلا مفر لنا من التواصل الوجداني مع الجمهور وأن يظل واحداً من مقاييس النجاح الأساسية للتجربة الفنية هو ما تثيره من أحاسيس في وجدان المتلقي وما تفجره من أفكار في عقله ، وليس ما تثيره من تصفيق تقوم ورائه في الأغلب ودافع لا علاقة لها بالفن ، فالتجربة الفنية إذا فقدت تواصلها مع المتلقي فقد حكمت على نفسها بالموت قبل أن تولد .

ولكن الناقد اللبناني المتشائم جددابل شامول، يصرخ في وجوهنا في العدد الثالث للندوة اليومية قائلاً « كتاباتي المسرحية والشعرية لم تمنع أى مجزرة في لبنان ، لم تمنع قتل الأطفال ، .. تدمير

المدن ... متى كان للمتقف المبدع فاعلية ؟ .. نحن نحلم بتغيير الواقع لكننا في النهاية مثل دون كيشوت لا نستطيع تغييره » . وهو يرى أن الجمهور بمعناه الواسع تم تضليله تماما ، وقد لا نختلف مع هذه النظرة كثيرا ، ولكن لا بد أن نلمح فيها قفزا على طبيعة الفن ، فالفن يحدث أثره ببطء ولكن أيضا بعق ، وحتى نوعية الفن التي تصدم متلقيها وتدفعه إلى تغيير واقعه فوراً هي في الأغلب أعمال قليلة القيمة من الناحية الفنية الصرفة ، ومشروطة بظروف اجتماعية وسياسية كثيرة .

وإذا كانت بعض عروض المهرجان قد تقلص دور النص الأدبي فيها أو تلاشى ، فالناقد والكاتب المسرحي عبد الغنى داود يمسك بطرف هذا الخيط وينعى لنا المؤلف المسرحي ويرى أن هذا انهيار للمسرح ويقول « إن هذا الانهيار المؤقت للمسرح يرجع إلى تلك الأهمية المتزايدة والمبالغ فيها التي نوليها للممثلين والمخرجين ولهيمنة التقنيين بوجه عام على المسرح مما يسبب اختلال التوازن للحركات المسرحية في العالم » .

ومهما كان خلافا حول التجريب فلا بد لنا أن نؤمن بأنه لا يوجد تجريب بغير هدف واضح ونظرة إنسانية شاملة للإنسان والكون ، أو بمعنى آخر لا تجريب بغير أيديولوجية وإلا أصبح التجريب نوعا من الألفاظ والألعاب التي يتسلل بها مبدعها ولا طائل من ورائها . ويلعب ذلك « محسن مصيلحي » في العدد الخامس للندوة بقوله « إن ما أعلنه بعض أصحاب هذه التجارب ، دع عنك ما نجحوا فيه ، ينحصر في البحث عن طرق جديدة أو مختلفة في الأداء ، لكن الهدف قد انكشف إلى البحث عن علاقة المؤدى بما يؤديه ، هذا الانكماش يدل على تقوقع أصحاب هذه التجارب على ما جرى على خشبة المسرح دون اقتحام العلاقة الجوهرية التي لا يقوم للمسرح قيامه إلا بها وهي العلاقة بين الممثل والمتفرج ، هذا الاهتمام يستلزم وجود فكر عند أصحابه ، فبدون هذا الفكر يبقى التجريب المصرى دائرا في فراغ لا معنى أحدا » .

إن افتقاد الفنان المجرّب لنظرة شاملة للإنسان والكون يحول فنه إلى حوار داخلي بينه وبين ذاته ، وهو إن تواصل مع جمهوره في هذه

الحالة فإنما يحدث ذلك بمحض الصدفة خاصة إذا كان الفنان ينتمى إلى هذا الفن المركب الجميل ألا وهو فن المسرح .

وكما نرى فقد لاحظ الكثير من النقاد سمة غالبية على عروض المهرجان ، وهى تضائل دور النص المسرحى لدرجة كبيرة ، حتى كاد أن يتلاشى ، وتعاظم دور المخرج والممثل إلى حد كاد أن ينفي عناصر أخرى لازمة لفن المسرح ، وتعالى صيحات كثير من المسرحيين بأنهم يهدفون إلى خلق لغة جديدة لفن المسرح ، وإذا سلّمنا لهم بذلك ، كان لنا أن نتساءل : أين نضع فن الرقص التعبيرى ، وهو فن قائم بذاته مستقل عن المسرح إلى حد كبير ؟ ونحن نجد عرضاً مثل عرض « العهد ، الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان ، لا يزيد عن أى لوحة راقصة لفرقة رضا أو الفرقة القومية فى شيء ، وفى هذه الحالة فإما أن نعتبر عروض فرقة رضا والفرقة القومية وما شابهها من الفرق عروضاً درامية ، أو أن نضم مثل هذه العروض إلى عروض الرقص التعبيرى والشعبى وما شابهه من فنون . كذلك أين يذهب

فن (البانتومايم) وهو فن من فنون المسرح التى تتخذ لها طابعها الخاص ؟ وأخيراً أين يذهب فن الباليه وأين نضعه بين فنون المسرح ؟ وما هى الفروق الدقيقة بين العرض المصرى ، أحسب نوتردام — الذى منحه لجنة النقد شهادة تقدير — وبين الباليه « دون كيشوت » ، مثلاً أو « سندريللا » ؟ هل تتمثل الفروق فى تكوين الممثل وراقص الباليه فقط ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا ينتسب مثل هذا العرض لفرقة الباليه لتصوغ منه عرضاً أكثر إتقاناً ؟ ولماذا ينتسب هذا إلى فن المسرح ولا أحد يمنع استخدام كل

الإمكانات المسرحية ، ولا أحد يمنع تعميق فن الممثل وتعميق دوره فى العرض المسرحى والتركيز عليه ولكن إلى أى مدى يمكن لهذا الممثل أن يقدم عرضاً مسرحياً متكافئاً بغيره فقط دون الاعتماد على نص ؟ أعتقد أننا حتى لو سلّمنا بإمكانية تقديم عروض مسرحية بدون كلام فلا يمكن أن نسلّم بإمكانية تقديم عروض مسرحية يمكن أن تتصف بهذه الصفة دون نص ، ولا نعى بالنص هنا الفكرة وحدها ، ولكن

نعنى صياغة تفصيلية مكتوبة مسبقاً ولا يمكن لنا أن نبداً بالتجريب دون خطة عمل واضحة مكتوبة وتفصيلية أيضاً . كما أنه لا يمكن أن تسود هذه الطريقة فى التجريب والعمل دون أيديولوجية واضحة ولعل هذا ما دعا الناقدة « فريدة النقاش » للقول فى واحدة من ندوات المهرجان « إن التواصل يحدث عندما يمثل استجابة — حتى ولو كانت غامضة — لحاجات داخل الوجدان الجمعى . ويدفع المسرح التجريبى جمهوره لاكتشاف هذه الحاجات ورفض الذوق السائد » .

إن هذا المهرجان يغير شك يشرى الحركة المسرحية المصرية ويساهم فى إقالتها من عثرتها الراهنة وينقل لنا لتجارب الآخرين التى لا نستطيع الاطلاع عليها مباشرة إلا بجهد كبير ، وهذه إحدى إيجابيات المهرجان الكبرى ، كما أن هذا المهرجان قد أكد لنا فرقا أساسيا بيننا وبين الغرب ، وليس هذا الفرق فى الموهبة ولا فى القدرة على التفكير والابتكار ، ولكنه فرق فى درجة الجدية التى يتناولون بها أعمالهم ، إنهم يقصدون ما يقولون وما

يفعلون أما نحن فنفعل دون قصد ،
وقد نقصد شيئاً ونقول غيره ، إن ما
تيسر لنا مشاهدته من عروض
أجنبية وعروض مصرية أكل في هذه
المقولة ، إن مسرحنا لن يقدم لنا
تجارب حقيقية تخطو للأمام ما لم
يتوفر له روح الجدية الحق في
العمل ، إن الفن ليس ترفاً زائداً
عن الحاجة ولا هومنة من لا يجيد
شيئاً آخر ، إنما هو نشاط ضروري
لتقدم المجتمعات ورفيها ولهذا لا بد
أن نتعامل معه وفيه بروح الجدية
الصادقة المحبة ، ولكن هذه الروح
لا تأتي صدفة وإنما يكون لها
مقدمات اجتماعية واقتصادية كثيرة
لعلها تتوفر لنا في وقت قريب .

كان هذا بعض ما أثاره المهرجان
من مناقشات وجدل وبعض ما تركه
من انطباعات وملاحظات ، أما عن
العروض ، فقد جاء عرض الافتتاح
« سفر المطرودين » ليثير عاصفة
من الاستياء عمت معظم المشاهدين
والمعلقين والنقاد ، ولكن « سفر
المطرودين » لم يكن بغير نصير على
الإطلاق ، فقد تعالت أصوات بعض
النقاد والمعلقين مدافعة عنه حتى
وصل الأمر بالدكتورة « نهاد
صليحة » إلى حد التحذير من

القضاء على موهبة شلبة مثل
انتصار عبد الفتاح مخرج
العرض .

وإذا كانت إحدى القضايا
الهامة التي أثارت الجدل داخل
المهرجان هي تضائل دور النص
الأدبي وتعاظم عناصر العرض
الأخرى على حساب هذا النص ،
فإن « سفر المطرودين » قد جسد
هذه المعاني ، فالنص المكتوب هنا
عبارة عن عدة أبيات قليلة
استوعبتها العجالة (البامفلت)
الخاصة بالعرض ، بينما وصلت
المدة التي استغرقتها العرض إلى ما
يقرب من الساعة أو يزيد ، في

ديكور معدني ضخم عبارة عن
أنابيب كبيرة تغطي جوانب المسرح
وبيانوا مقلوب مكشوف الجوف
ومجموعة من الطبول تحيط بمكان
التمثيل ، وهذا الديكور كما نرى
يوحى بحضارة صناعية متقدمة .
وقد حاول المخرج من خلال هذا
الديكور أن يجسد حالة الضياع
التي يشعر بها الإنسان أمام هذه
الحضارة وضالة الإنسان أمام
مجتمعه ، وملأت فراغ المسرح
مجموعات تؤدي تشكيلات حركية
مختلفة بينما تتدلى لهم الثياب من

أعلى المسرح كي يتوحدا في زى له
طابع أوربي خالص . وبين الحين
والحين يدخل ممثل أو ممثلة ليلقي
بعض الأبيات ، وقد اضطرت المخرج
أن يشرح لنا في عجائته الصغيرة ما
يريد أن يوصله لنا بحركة هؤلاء
الممثلين ، ذلك إنني لا أخاله إلا أنه
قد تيقن أن ما سوف يقدمه يحتاج
إلى الشرح ، وهذه أول عيوب عرضه
إنه يقول « أما الذين جسدوا حكاية
الطرد فهم سامى عبد الحليم
الشاعر ، عمرو عبد الجليل النزل
وهناء عبد الفتاح الموت وصفاء
الطوخي الحياة ... إلخ » هذا برغم
أن القصيدة التي بين أيدينا ليس
فيها سوى صوت واحد فقط يغني
عن نفسه ، وإذا كان الأمر غير ذلك
فلماذا لم يترك المخرج لنا عرضه
يفسر نفسه بنفسه ؟ ولماذا تعددت
الأصوات في العرض بينما النص لا
يحتمل هذا ؟ لقد بدا لنا العرض
كأنه عرض بلغة لا نعرفها ، لذلك
فقد التواصل وأثار الاستياء . لقد
وضع العرض في اعتباره مخاطبة
الأوربيين الذين سوف يحضرون
حفلة الافتتاح ، لذلك استعار لغة
غير لغته الأصلية دون أن يصل إلى
إقناعها فكان كمن رقص على
السلم ، وإذا كان « كير كجار »

الفيلسوف الوجودى يقول « أنا موجود وأفكر فى وجودى » فقد كان بهذا يطرح قضية أنمصر لصناعى وإنسانه ، على أنها قضية هوية ، وبالتالى فلا بد أن يعبر الفن الأوروبى عن ذلك . هذا — إذا اتفقت على أن الفن له مقدمات اجتماعية بالضرورة — ولنا أن نتساءل هنا هل كان « سفر المطرودين » وأصحابه يعون هذه الحقيقة أم أن فكرة تقديم عرض غريب فى افتتاح المهرجان هى التى سيطرت عليهم ؟ إن قضية الإنسان العربى فى مصر ليست قضية مطرودين وليست هى قضية تأكيد الوجود الإنسانى بل هى قضية تأكيد الهوية الضائعة بين حضارتين تتنازعان الإنسان ، وإذا كان النص الشعرى الذى بين أيدينا « أنتم مدعون معنا لمشاهدة حفل قلق داخلى » فإن العرض لم يقدم لنا قلقاً داخلياً لأنه لم يشع هذه الروح القلقة لتسيطر علينا وعلى أحاسيسنا ولكن شيئاً من ذلك لم نره ، ولعل من بين مفردات العرض الإيجابية التى تقف إلى حد ما فى صف المخرج هو هذا التضاد بين الاداء الصوتى الغربى وبين الاداء الصوتى الشرقى ولكنه جاء فى غير سياقه فكانه عبارة واحدة

ذات معنى فى كتاب غم مفهوم بأكمله . أما حكاية المسرح الصوتى فهى تحتاج إلى شرح أكثر ديباً إلى تجارب أكثر وإن كنت أشك فى إمكانية الوصول إلى نتائج حقيقية لانتا ميدانيا لا يمكن أن نستخدم مفرداً واحداً من مفردات السرح بل والموسيقى فى صناعة عرض مسرحى وإلا كان شأننا فى ذلك شأن من يحاول صياغة قصيدة شعرية باستخدام حرف واحد لا غير من حروف الأبجدية .

ومن أكثر العروض التى تثير الإعجاب جاء عرض مولدانيا ومى « جمهورية من جمهوريات الاتحاد السوفيتى سابقاً » وهو عرض « فى انتظار جودو » عن المسرحية الشهيرة ليكيت ، وإذا كانت إحدى قضائى المهرجان الكبرى هى قضية فن الممثل فالناقد مهدى الحسنى يقول لنا فى تعليقه على هذا العرض وفى العدد الثامن من نشرة المهرجان « فى كافة الفنون — بل فى كافة الأشياء — هناك سمة نوعية جوهرية تميزها عن غيرها والتمثيل هو تلك السمة فى حالة المسرح » فإن عرض مولدانيا هذا « فى انتظار جودو » جاء ليؤكد هذا المعنى ويرهن على صحته دون

أن ينفى أى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى فهو عن نص عالمى أصبح من كلاسيكيات المسرح الحديث وبمجموعة من الممثلين العابرة ، استطاع هؤلاء الممثلون المخرجون — العرض إخراج جماعى — أن يقدموا لنا لعبة متفق على أدوارها وأن يجروا المتفرجين إلى مشاركتهم فى الحالة الوجدانية التى يمثلونها دون حذلق ودون افتعال وباستخدام كل مفردة مسرحية فى موضعها ، وبأداء له قيمة فنية عالية وبحضور طام ، وبرغم الجمال المؤدى فى المشهد المسرحى فى هذا العرض لم نسمع عن مصمم

« السينوجرافيا » هذا التعبير الذى صلب به رموسنا كثير من للمخرجين المصريين ، وهذا العرض لا بد أن يعود بنا إلى الفرق فى الجدية بينا وبين الغربين ، إذ أننا نستخدم كثيراً من المصطلحات الفنية بعيداً عن المعنى الحقيقى لها ، ولكن فقط للضحك على الذقون ، والدجل على عباد الله التيمين بعشق فن المسرح فى مصر ، وكان لا بد أن يحصل هذا العرض على جائزة فى التمثيل كما توقعت له وجائزة فى الإخراج كما حدث .

والمنظر المسرحي في هذا العمل هو شجرة فوق ريوه صغيرة ومزولة مقفولة لا تعمل فالزمن لا أهمية له و«فلاديمير» و«استراجون» ينتظران «جودو» الذي لا يأتي أبداً ويمضي وقت المسرحية دون أن يأتي «فلاديمير» و«استراجون» مازالا ينتظران ، إنهما يمثلان إنسان هذا العصر الذي ينتظر أمه في الخلاص من واقعه الكئيـب ولكن هذا الأمل لا يأتي أبداً ويواصل الإنسان انتظاره والسيد «جودو» يضمن عمل المتظرين بالمجى ويرسل مبعوثه الصغير ليعلم أنه سيأتى غداً بالتأكيد ولكنه لا يفعل و«فلاديمير» و«استراجون» ينتظران في حالة أشبه بحالة «سيزيف» الذي يأمل في أن يضع الصخرة أعلى الجبل ولكنها لا تثبت في مكانها وتندحرج إلى أسفل ليعود بها مرة أخرى لتندحرج مرة أخرى وهكذا-هما ينتظران بلا جدوى والعالم من حولهما يتغير ويشيخ ويصاب بالعمى ولكنه يظل محافظاً على العلاقات الأساسية فيه كما هي والسيد «جودو» لا يأتي وليس بعد ذلك سوى الموت وحتى يأتي الموت أو يأتي «جودو» لأبد من التعامل مع الواقع البيولوجي والاجتماعي ، والمهم في هذا العرض

الجميل هو مجموعة الممثلين وبساطة الإخراج وبهما نجح العرض في التواصل مع الجمهور القليل الذي لم يتجاوز مائة متفرج ، ورغم تعدد اللغات التي استخدمها العرض إلا أن السخرية التي بلغت حد (الفارس) أحياناً كانت تصل إلى المتفرجين بقوة برغم حاجز اللغة . وفي عرض رومانيا «يا هذا : الموت قد حان» قدمت الفرقة الرومانية عرضاً مستوحى من الألعاب الشعبية والمأثورات الدينية الشعبية أيضاً معتمدة على أداء الممثلين فقط بمساعدة مجموعة كبيرة من الأكسسورات والسيفي البسيطة ، إنهم يقدمون خليطاً جميلاً من ألعاب الشوارع والأفكار الدينية الشعبية عن الموت يصارع فلاحاً رومانياً فينتصر الفلاح عليه ويسخر منه ، فالفلاح هو صانع الحياة ولابد من وجوده لاستمرارها وهذا المعنى يذكرنا بحكمة «الساموراي السبعة» التي تقول «الذين يبقون في كل الأحوال ورغم كل شيء هم المزارعون» ، والفلاح حين ينتصر على الموت فهو ينتصر على مخاوف الإنسانية البدائية وعلى وحشة الكون وهو يفعل ذلك حين توجد المرأة التي تشاركه صنع الحصوة لهذه الحياة

وتمثل امتداداً لها ، هذه الثنائية الجنسية التي تغلبت بها الطبيعة على وحدة الإنسان التي تزيد نزوعه العدوان وباتتالي رغبته الدفينة في الفناء ، لقد نجح العرض باستخدام الأكسسورات وطريقة صنعها البسيطة واشتباك الممثلين مع الصالة في كثير من لحظات العرض ، في أن يعيد للمتفرج أحاسيس الطفولية بالألعاب الشعبية الشائعة في العالم أجمع وبالأصوات المبهمة والضحكات المبالغ فيها ، وأعاد إلى هذا المتفرج مخاوفه الطفولية من الجن والغاريت لقد صنع حالة من التواصل العميق بين الصالة والمتص ، ولكن يبقى أن هذا الشكل من المسرح له حدوده ما لم تكن هذه المفردات الشعبية كلها عناصر في إطار أكبر هو النص فهو يصل هنا إلى أقصى ما يمكن أن تحققه هذه التجارب في هذا الاتجاه . وجاء عرض «باتالا» للفيلين معالجة راقصة لاسطورة شعبية فلبينية ، ورغم جمال العرض إلا أنه يعيد طرح هذا السؤال مرة أخرى وهو إلى أين تقف حدود العرض المسرحي المتاحة لفن الرقص التعبيري ؟ ! ونفس هذا السؤال الذي يطرحه العرض الفلبيني يكرر طرحه عرض

الذى يسخ أى حضور فمن هذا المكان يظلم أى عرض آخر سوى الأهرامات وأبى الهول .

وقد كان المهرجان ملء بعروض كثيرة جميلة تستحق الانتباه، ولكن هكذا الحال دائماً فى مثل هذه الأمور . وفى النهاية نستطيع أن نقول إن التجريب ليس عملاً بغير حدود، وهو ينبع من الواقع المحل أولاً، وليس بمقدوره تجاوز هذا الواقع تجاوزاً غير محدود بمعنى أنه عمل لا يستطيع تجاوز الأفاق التى يتيحها له موقعه كطبيعة الأشياء دائماً، ولا بد للحلم من جسم فى الواقع يستمسك به ويحفظه من أن يطير هباءً متثوراً .

وإذا أردنا أن نطبق هذا فعلياً أن نبداً من القواعد الفنية التى نريد أن نتجاوزها، ومن أجل ذلك لا بد أن نتفن هذه القواعد أو لا كى نعرف كيفية الخروج عليها بما لا يجعل عملنا محض تهويمات أو شطحات خيال عاجز ولا بد لنا أن ندرك أننا فى واقعنا الاجتماعى والسياسى المعاصر فى الوطن العربى مازلنا نريد أن نؤصل فن المسرح، ولكن يحدث هذا فلابد من التواصل مع الجماهير العريضة والبعد عن الترفيع على الذات والانفهاص فى تجارب معملية

التواصل، والذى يعانى منه الإنسان مع الآخرين فكل داخل جبرته يخاطب الهواء ويشرح حاله وأحاسيسه وهم حين يخرجون من هذه الجرار ليبدو ثمة أمل فى التفاهم، لكن لا يتم هذا التفاهم ويعود كل إلى جبرته يخاطب الهواء ويستم كل فى بيدهاته، هو عرض بسيط ومعبر ومقنع يعتمد على تعبيرات الوجه لدى الممثلين أكثر من اعتماده على الحركة مستعيناً بيقع الضوء تكشف لنا وجوه الممثلين والملابس كلها سوداء تدل على التشابه والمزلة، لقد كان هذا العرض البسيط الجميل يستحق أكثر مما لقيه فى زحمة المهرجان .

أما عرض «الجيب السرى» اللبائى وهو العرض الفائز بجائزة أحسن عرض فما أظننى أصلح معلقاً عليه لأننى لم أتمكن من مشاهدته سوى فى ليلة الحتام مسرح الصوت والضوء تحت سفع الأهرامات وهو مسرح متسع الأرجاء له منصة واسعة مكشوفة تصل إلى المخرج فيه أصوات ميكروفونات أفرح نزلة السان المحيطة به ومساجدها، وتطل عليه الأهرامات ويؤبى الهول بكل جلالاتها ويحضورها الطاغى

«العهد» الذى قدمه المسرح القومى على هامش مسابقة المهرجان، فلقد اختار المخرج التيمة انشيعية «العيش والملح» ودلائها الوجدانية عند المصريين منذ قديم الزمان، ولكنه يرغم أن عرض حركى جميل إلا أنه يتسم إلى فن الرقص التعبيرى أكثر من اقتناه إلى فن المسرح الحقيقى المتعارف عليه، وهنا يعملى سؤال أوجهه للمخرج أحمد إساعيل - خاصة إذا كان لهذا المخرج عروض سابقة لها أثرها وتؤكد موهبته - وهذا السؤال هو إذا كان لهذا العرض مصمم للتعبير الحركى كما يقول «البامفليت» فهل اقتصر دور المخرج هنا على «تصميم الفكرة» فقط أم ماذا بالضبط ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يسجل أنه المؤلف ؟

وعرض «مرسح» المأخوذ عن نص لبيكيت، قدم لنا مخرجها هناء عبد الفتاح عرضاً جميلاً من خلال عالم ببيكيت القوى الدلالة ويلا حذلق ولا افتعال من المخرج كان الثلاث الشهير الزوج والزوجة والعشيق يعرضون عدم قدرتهم على التواصل، ويعرضون سوء الفهم المحتم الناتج عن اعتماد هذا

مسرحية « العهد » المسرح القومي المصري
الفرج أحمد اسماعيل



مسرحية « مرشحية »
المخرج : هناء عبد الفتاح



إذا كان لنا في هذا المجال تجارب عديدة ناضجة وناجحة ومؤثرة في تاريخنا الفني، ويعبر لنا المخرج التونسي عز الدين جنون عن هذا المعنى بقوله « أستفيد من التقنيات الأوربية في المسرح، وفي تصويري أن من يمتلك هذه التقنيات يستطيع تجاوزها ولا يقع في فخ تقليدها، وذلك أيضاً ينطبق على دعوة الاستناد إلى تراثنا الشعبي فلو كنا نملكه لما قدمناه كزخرفة سياحية » .

وأخيراً لقد ظل هم المبدعين المسرحيين منذ اليونان القدماء وحتى اليوم هو أن يتواصلوا مع التلقين تواصلًا شبيهاً بما كان يحدث لليوناني القديم عند ما يشاهد عروضه المسرحية، وسوف يظل هذا الأمر هو هدف التجريب النهائي وهو إن حاد عنه فإنه يصبح ضرباً من الهذيان لا معنى له .

عل فكرة في ذهن المبدع، أو لو صاغها كفكرة مجردة وحاول أن يقدمها عرضاً مسرحياً بلا كلمات معتمداً على عناصر العرض الأخرى كفن الممثل والديكور والإضاءة... إلخ فإن مناقشة نجاح العرض من علمه تصبح ساعته عملية عبثية تماماً لأن المرجع الوحيد هنا هو المخرج أو صاحب الفكرة وكذلك إذا جئنا النص إلى الإيهام بغير هدف معين من هذا الإيهام فليس لدينا مقياس حقيقي لمدى نجاح المخرج في هذه الحالة وقد قدمت الفرق الأجنبية في هذه الدورة من المهرجان وفي الدورات السابقة أعمالاً مسرحية تعتمد على الماثورات الشعبية وقد كانت في مجملها عروضاً ناجحة بما يضع أمام مبدعينا إشارات واضحة نحو الطريق الصحيح للتجريب وخاصة

لا طائل من ورائها سوى متعة التجريب في نفس المجرّب وحده فقط، وهذه قد تكلفه وتكلفنا غالباً، وعلينا أيضاً أولاً وأخيراً أن نعرف من نحن وماذا نريد من حياتنا وماذا يريد منا مجتمعنا وما هو دور إبداعنا في هذا المجتمع . وينبغي للمبدعين المصريين أن يتأكدوا دائماً من حقيقة أن المسرح فن مركب وكلما كانت عناصر هذا المركب أكثر نجاسة وأكثر تحديداً كلما كان المسرح أكثر فعالية وتأثيراً في الناس وتأثيراً بهم، فلا يمكن لنا أن نزعم القدرة على صياغة الشعر من حرف واحد من حروف الأبجدية، كما لا يمكننا أن نلقى تراث الإنسانية الفني في القمامة بزعم التجريب فالتجربة التي لا مانع لها لا مستقبل لها ونحن نجرب كي نبدع ما يعيش ويبقى . وإذا اعتمدنا في العرض المسرحي

مهرجان القاهرة الدولي الثالث لسينما الأطفال

وبذل الجهد ، من أجل تحقيق الهدف
أما الفيلم النمساوي ، «إجازة مع سلفستر» الذى فاز بالنخلة الفضية ، فقد أكد على الصداقة كقيمة لكل مكان وزمان .

أما السينما الإيرانية فقد قدمت لنا مفاجأة المهرجان ، الفيلم الكوميدى «مدرسة الكبار» الذى اثار إعجاب المشاهدين الصغار ، فتوالت ضحكاتهم ، وطالبوا بإعادة عرضه ، ومنحوه جوائزهم فذلك اعطى للمتخصصين فى سينما الطفل نورا كاشفا عن عناصر جديدة للجاذبية فى فيلم الأطفال .

فى إطار مهرجان القاهرة الدولي الثالث لسينما الأطفال ، عرضت أفلام سينمائية ، وبرامج تليفزيونية من سبع وعشرين دولة ، منها : كندا وإيران والهند ودول الكومنولث والصين وأمريكا ، وأفلام وبرامج عربية من : مصر والأردن وليبيا وفلسطين .

وقد اجتمعت الافلام جميع الدول المشاركة — دون استثناء — على دعم القيم والمبادئ فى نفوس أطفالها . فشاهدنا افلاما تؤكد قيم الإخلاص والوفاء والصداقة .

وقد جاء الفيلم الكندى ، «البطلة» ، الذى فاز بالنخلة الذهبية ، مؤكدا لقيم المثابرة .

وتدور أحداث فيلم «البطلة» (٩٢) من إخراج إليزابيثابوستنان عن كورتيا الفتاة الرومانية ذات السنوات العشرة ، التى تفوز بالجائزة الذهبية فى أولمبياد مونتريال ، بفضل المثابرة على التدريب ، والإصرار على تخطى الفشل .

ويعتمد الفيلم على حبكة بسيطة من الأحداث ، محورها : مديان ، ومجموعة من الفتيات وتتسم جميع شخصيات الفيلم بالإنسانية والنبل . فضلا عن الجدية ، والمثابرة .

والإيقاع الحيوى ، هو أول ما يحسه المشاهد خلال تتابع المشاهد مع الموسيقى والأغاني

ففى المشاهد الاولى نرى مظهارة اولياء الامور ، وهم مبتهجون يودعون اطفالهم المسافرين للاشتراك فى معسكر الإعداد ، وعندما تدمى كف كورينا من التدريبات العنيفة ، ترتفع حرارتها وتضطر للانقطاع عن التدريب وملزمة الفراش ، يتناوب جميع افراد الاسرة على رعايتها ، وتقوم الجدة بترطيب جراحها بأوراق الخس فى عطف ، ومحية بالغة .

وعندما يطير فريق الجمباز إلى كندا للاشتراك فى الاولمبياد يحرس المخرج على تواصلهم مع أسرهم خلال الخطابات وعن طريق برامج التلفزيون حيث يلتف جميع افراد الاسرة يتابعون المباراة فى حماسة ، يشجعون بناتهن ، ويسأفون لاختلافهن ، ويهللون لامتياز أدائهن .

وحفظ المديران أيضا على طابع المودة مع الفتيات ، وكلنا ، برغم اختلاف أساليبهما فى التدريب ، حازمين ، مخلصين وعطوفين . كانا يشجعان الفتيات بالابتناسم ، إذا أحسنوا الاداء ويحذرونهن بنقرة على رموسهن تثير الضحك وتدفعهن إلى التقدم .

وفى نهاية المباراة عندما ترفع الراية ، ويعزف السلام ، تتسلم كورينا الجائزة الذهبية وتتفرق



لقطة من الفيلم الكندى (البطة)

مآثرتها وأدائها المتميز .

وقد تجع كل من المخرج وكاتب السيناريو فى تحقيق إيقاع متوازن بين حرارة المشاهد التدريبات ، وبين الهدوء النسبى للمشاهد البانورامية للفتيات ، فى رحلاتهن عبر الغابات الخضراء ، وجولاتهن فى المدينة والمناطق الأثرية واحتفالهن بعيد ميلاد كورينا غير مشاهد فرح الفتيات فى حجرتهن بعد انتهاء التدريب .

ومن أهم ما يتميز به الفيلم طابع المودة والتعاطف فى العلاقات بين افراد الاسرة فى البيت ، وبين المديرين . والأطفال فى صالة التدريب .

المرحة ، فقد تعددت مستويات الحركة ، واتجاهاتها داخل اللقطة ، كما تنوعت أحجام اللقطات داخل المشهد ، وكانت عيون الكاميرا واعية ومتيقظة دائما . ولم يحدث أن غفلت الكاميرا عن نهاية الحركة التى تؤديها البطلة .

وقد تم اختيار التدريبات وترتيب ظهورها فى الفيلم بوعى بحيث تمثل خطا تصاعديا يبدأ بالتدريبات البسيطة ، ويتدرج نحو التدريبات المركبة ، التى تتطلب براعة فى توازن الاداء مع التوقيت

كما اهتم المخرج بتصوير تدريبات الفريق ككل ، حتى فرضت كورينا نفسها على الكاميرا بفضل

فيرونيكا على إعادة الكنز إلى مخبئه
على أن يعودا إليه بعد سنوات .

والفيلم في مجمله شحيح من
المشاعر المؤشاة بالابتسامة الرقيقة
والمواقف الطريفة ، مثل مشهد
الطفلتين وهما يصنعان تورته عيد
الميلاد لجددهما ، ويختلسان
الشيكولاته والكريمة .

ومن أطرف المواقف أيضا في
الفيلم صعود الطفلتين على السلم
الخشبي ، وهما يحملان التورته إلى
نافذة الجد ، بعد أن فدا مفتاح
حجرته أثناء إعداد التورته . وموقف
الطفلتين أمام النهر وهما يتعلمان أن
تتحول الفرشاة إلى كلب صغير ،
يلعبان معه ، فيستجيب النهر
لأحلامهما ، ومشهد الساعة
الشمسية ، ومشهد الاستعراض
البدائي الذي قدمته الطفلتان في
شوارع القرية لجمع النقود وتعويض
الجد جون عن السمك الذي فقده
بسببهما . والفيلم مليء بالمواقف التي
لا تفيض إلا عن خيال الأطفال ، مثل
خاصية الحركة الذاتية للمكتب ،
فقد أن ترغب كاترينا في قراءته ،
وخاصية التلسكوب القديم الذي
مازال محتفظا بصورة الجد وصديقه
في طفولتهما .

ويأتي مشهد سفر كاترينا مع

وكلاسيكية اثائه ، حتى أنواع
الطعام التي يفضلها مما ينبئ
باستحالة اللقاء بينهما .

ولكن يحدث ما لم تتوقعه عندما
يحدث التحول في شخصية الجد ،
منذ الليلة الأولى ، فيحكى لحفيدته
حدوثه النجوم ، وفي صباح اليوم
التالي يصنع لها ساعة شمسية
لتسليتها ، وتتطور شخصية الجد
حتى نراه في الثلث الأخير من الفيلم
وقد هجر عاداته القديمة ، وخرج من
مكتبه ليقرأ في الحديقة ، بينما تلهو
الطفلتان بتأمل الزهور البرية .

وعندما نعرض كاترينا على خريطة
مخبأة داخل إطار في الصورة
http://ArchiveBeta.Sakhril.com
القديمة للجد مع صديقه جون ، في
طفولتهما ، تتحرك الأحداث في
السيناريو الهادئ . ويخبرها الجد
أن الخريطة ، لكنز قد خبأه مع
صديقه في المغارة منذ طفولتهما ، كما
يخبرها أن الخريطة غير كاملة ، وأن
صديقه جون يحتفظ بنفسها ،
فتحفره كاترينا لمراسلة صديقه .

وعندما يلتقي الجد وصديقه
يذهب الجميع إلى المغارة ويعد
مغامرات شائقة تمر ، كاترينا ، على
الكنز ، وهو عبارة عن تلسكوب
قديم . وتتفق كاترينا مع ابنة عمها

الدموع في العيون ، وتنتقل الكاميرا
بحساسية شديدة على أغنية مرحة ،
لتصاحب كورينا وهي تلهو بين
الأشجار ، كما شاهدناها في بداية
الفيلم .

والآن ماذا يحدث عندما تلتقى
حيوية الأطفال وشقاوتهم مع رصانة
الكبار وجمودهم ، هذا هو موضوع
فيلم « أجازه مع سلفستر » ٩٢ ق
إخراج بيرند نويجر الذي شاركت به
النمسا في مهرجان القاهرة الدولي
لسينما الأطفال هذا العام ، والفيلم
حائز على جوائز من مهرجان الهند ،
وفرانكفورت .

وتدور أحداث الفيلم حول
« كاترينا » ذات السنوات الست
التي تقضى أجازه مع جدّها سلفستر
في بيته ، بعيدا عن المدينة ، وسط
الغابات . والمناظر الطبيعية الرائعة .
ولكن « كاترينا » تبدو غير راضية
عن الحياة الريفية التي يعيشها
الجد ، باحثا في النجوم بين
المراجع الضخمة في مكتبه ، معزولا
عن الدنيا .

ولقد ظهر في اللقطات الأولى
للـفيلم أن كل من الجد والطفلة
ينتميان إلى عائلتين مختلفتين بدءا
بديكور المكتب ودرجة إظلامه

أسرتها ، من أكثر المشاهد شاعرية ، وقد نجح المخرج في إنقاذ النهاية من السقوط في الميلودراما ، عندما تتقدم كاترينا إلى الجد ليلاص كنها الصغير كفه دون كلمة واحدة ، ذلك الكف الذى أبى أن يصافح الجد فى اللقطات الأولى من الفيلم ، وتظل إبتسامه من عيني الجد ، عندما تضبط كاترينا الساعة الشمسية ، وتشيع الموسيقى المرحية بينما تتحرك سيارة الأسرة ، والطفلة تلوح للجد عبر زجاجها الخلفى .

وتشارك إيران فى المهرجان هذا العام بخمسة عشر فيلما متميزا . ويأتى : فيلم « مدرسة الكبار » ، ٩٠ فى إخراج : على سوجادى حسيني ، ليضع الكوميديا على رأس قائمة ما يطلبه الأطفال ، ويرس قواعد مبتكرة لأفلام الأطفال ، غير القواعد التى استقرت خلال خبرات ودراسة المتخصصين فى المجال .

فقد كانت القاعدة أن يتضمن فيلم الأطفال حبكة بسيطة من الأحداث تتشكل من هيكل درامى مترابط ، فيفاجئنا فيلم « مدرسة الكبار » بشبكة معقدة من المواقف فى هيكل غير متماسك ملء بالمفاجآت ، يمكن للإنسان أن يسقط منه ، أو يضيف

إليه ما يشاء ، وبالطبع يصعب تلخيصه .

وبينما كانت القاعدة أيضا ، أن يعتمد فيلم الأطفال على عدد محدود من الشخصيات البسيطة ، يكون من بينها طفل على الأقل ، اعتمد فيلم « مدرسة الكبار » ، على مجموعة كبيرة السن . نزلاء مركز رعاية المسنين مع طفل صغير السن ضئيل الحجم يتحرك عبر المشاهد ليربطها برباط رقيق .

وتدور أحداث الفيلم داخل مركز رعاية المسنين ، عندما يتسلل إليه الطفل « فيسفيلى » ، ابن السنوات الست ، ليحرق العجوز « باكتاهاد » من معتقلة السرى فى المركب بمساعدة زملائه المسنين ، حتى يتمكن من إحباط مؤامرة يقوم بها بعض المستغلين ، لتحويل مدرسة خيرية للصم ، يملكها العجوز « باكتاهاد » إلى « مركز تجارى » . والفيلم يشير بطرف خفى إلى الأمل العقود على الجيل الجديد ، لإنقاذ إيران من السقوط ، فى حياثل للمستثمرين المستغلين .

وتبرز من بين النزلاء الشخصية المبتكرة للكولونيل المتقاعد الذى يحارب الفساد بسيفه القديم ، ويفجر

الكوميديا فى الفيلم بأسلوبه الخطابى وسلوكه غير العصرى غير أنه يستطيع ، بقدر من الحكمة ، أن يدير معركة الإنقاذ فى النهاية .

وكما تتفجر الكوميديا عن التناقض بين النزلاء كبار السن ، والطفل الصغير ، الذى يقود عملية الإنقاذ بفضل جسمه الضئيل ، الذى يعينه على التسلل والاختباء والعبور من أضيق الفتحات .

وقد تصاعدت الكوميديا خلال فصل المطاردة بالسيارات ، ووصلت إلى قممتها عندما أعلن الكولونيل الذى يقود عربة الإسعاف بسرعة جنونية جهله بقيادة السيارات .

وينتهى الفيلم نهاية سعيدة بوصول العجوز « باكتاهاد » سالما إلى أسرته يرافقه الكولونيل وزملاؤه ، وقد غمرتهم السعادة ، وقد اختفوا تماما تحت ضمادات الجبس ، فتنفجر الصالة بالضحك .

ويطالب الصغار بأن تتولى جهة ما . مثل صندوق التنمية الثقافية ، شراء حق عرض هذه الأفلام المتميزة ، لعرضها فى دور العرض ، وقصور الثقافة ، طوال العام .

المؤتمر السابع لأدباء مصر في الأقاليم

أن نرفض التطبيع الثقافي مع إسرائيل . أن ننفيذ كل صور الإرهاب . أن نطالب بإلغاء أية سلطة لمنع نشر مطبوع . أن ننادي بحرية الرأي والتعبير التي كفلها الدستور . هذه كلها مطالب مصرية ، وينبغي أن نردها — في كل لحظة — عشرات المرات ، وأن ننشئ بها حتى آخر رمق في الحياة .

لكن أن يكتظ المؤتمر بالسفسة حول بيروقراطية الأجهزة الثقافية ، وبدلات السفر ، وأحوال نوادي الأدب المتردية في قصور الثقافة فهو استخفاف بالمؤتمر وبالمؤتمرين

أمسيتين شعريتين لم يرقيا حتى إلى مستوى السامر الشعبي ، يحشر فيهما أكثر من ثمانين شاعرا ، «متنافري الرؤى والملامح والسمات الفنية» .

— ماذا يمكن أن يقال في مجموعة من التوصيات المكرورة والمعادة والتي نعلم جميعا أنها ومثيلاتها — في المؤتمرات السابقة — مازالت تقف على أبواب السادة المسؤولين — منذ سنوات — بلا رد .. أين ذهبت توصيات المؤتمر السابق والمؤتمر الأسبق . ماذا تم فيها . هل نفذت توصية واحدة ؟ ..

المكان : مدينة الإسماعيلية .
الزمن : من ١١ إلى ١٤ سبتمبر ١٩٩٢ .

الحضور : حشد كبير من الشعراء والأدباء والنقاد والمثقفين .

• لكن ماذا يمكن أن يقال في هذا المؤتمر .. هل هناك شيء يقال .. سؤال قد يبدو محيرا ومربكا وساذجا للوهلة الأولى .

— ماذا يمكن أن يقال في مجموعة من الدراسات الضحلة التي اكتفت بمجرد « التشقشة » وتحصيل الحاصل . باستثناء دراسة أو دراستين .

— ماذا يمكن أن يقال في

انفسهم ، وكان هؤلاء المسئولين المختصين يعيشون في كوكب آخر ، وكان مكانتهم وإدارتهم في إجازة طيلة العام ، وتفتح فقط — بقدرة قادر — في هذين اليومين بإذات من كل عام .

وسط هذا الهراء تغيب الأسئلة الحقيقية الحية والشاخصة ، وتطفو على السطح ديدان المصالح والاهواء الصغيرة والرخيصة . وتصبح المسألة مجرد تسجيل مواقف روائية حماسية جوفاء لأناس معظمهم واقف في كل موقف ، خارجون عن أى موقف .

— ثم ماذا يمكن أن يقال في شاعر وخطه المشيب ، لم يجد لغة للحوار مع شاعر شاب سوى التهديد بضربه ؟!

— وماذا يمكن أن يقال في ناقد أكاديمي يكتب دراسة عن « الحداثة » ويتهم شعراءها بالدوران في فلك « أدونيس » وإقتفاء خطاه ، وهو بعد لم يقرأ من أدونيس اللهم بضعة أسطر عابرة .

— ماذا يمكن أن يقال في ناقد أكاديمي آخر يكتب دراسة في عشرين صفحة عن أربعة عشر

شاعرا ، بعضهم لديه أكثر من ديوان شعر .

— وهل يومان يكفيان لمناقشة ثمانية أبحاث وسماع أكثر من مائة شاعر .. ناهيك عن الهرجلة وسوء التنظيم ، وتصنيف الأدباء إلى فئات في المسكن والإقامة وانتخابات الأمانة العامة للمؤتمر ، وما يصاحبها من بذاءات وتريطات ، لا تحترم أبسط بديهيات الحوار الموضوعي السليم — ولا أعرف سر إجرائها في هذه المعمة بالذات .

— ماذا يمكن أن يقل إذن ، وهل يستطيع هذا — المناخ أن يخلق حتى مجرد حالة ثقافية صحيحة ؟ ... لقد أنصرف معظم الحضور عن الندوات والأمسيات الشعرية . وكان شيتاموسفا أن يكافئ الشاعر الذي وخطه المشيب

بإدارة إحدى الأمسيتين الشعريتين ، ويعان على النثر القليل في القاعة ، أن الوقت المخصص لكل شاعر هو خمس دقائق ، ثم يردف قائلاً أن الشاعر الحق يستطيع أن يقول كل شيء في بيت واحد من الشعر .. ثم يسرف ويطلب ويفرّج

ويتعنّت في تقديم شعراء بعينهم متجاوزاً الدقائق الخمس التي حددها هو سلفا لكل شاعر .

ولا بأس أن نعرّج قليلاً على بعض الدراسات مع تسليمي بأن معظمها لا يستحق أدنى التفات .

— يخلص الدكتور : كمال نشأت في دراسته « قراءة في شعر الحداثة » إلى القول : « على أن شعر الحداثة مازال في مرحلة التجريب ، وذلك أن البارزين من الشعراء وإن حققوا انفسهم وابتدأوا يستقلون بعلام خاصة في إبداعهم مازالت آثار من أدونيس تعلق بأجنحتهم فيديرون في فلكه ، وأنتك لواجدها في استخدام بعض معجمه الشعري ، وإذا راجعت بعض الدواوين وأمعت في أعداد « إبداع » ستري الفاظ « النورس — المرايا — البشارة — الوردية — اللغة — الجسد — الخريبة .. إلخ .. » .

هذا ولم يورد لنا الدكتور كمال نشأت مثلاً واحداً تطبيقياً على صحة رايه هذا ، وعلى أن هذه الألفاظ المبتذلة ، والمقلقة على قارعة الطريق هي ملك لأدونيس وحده ومن ابتكاره الخاص !

— ويخلص الدكتور : مراد عبد الرحمن في دراسته « التناس وتعدد الدلالة في القصيدة العربية

المعاصرة في مصر ، إلى القول بنوعين من التناص يسودان القصيدة المعاصرة في مصر .. وهما : التناص الأدبي ، والتناص الديني والصوتي . ولا يوضح لنا حدود العلاقة وطبيعتها بينهما ، ولا دلالة تشكيلهما في القصيدة .

والذى نفهمه أن كل التناصات تذوب في الدلالة الكلية للنص ، وأننا ننظر إليها ونستعيدها — برغم تنوعها وتعدد مصادرها — من خلال خصوصية النص نفسه . ثم هل معنى ذلك أن كل ما هو صوتي أو ديني ليس أدبيا . ثم لماذا ربط التناص دائما بالماضى والقديم والثابت والموروث . ثم الا يمكن أن يتناص شاعر مع آخر زميله . ثم الا يمكن أن يتناص الشاعر نفسه مع قصيدته التى ربما فرغ منها منذ يومين .. ثم الا يمكن أن يتناص الشاعر مع مفردات الحياة ونثرياته اليومية ؟ ناهيك عن أن الدراسة كلها عزلت فكرة « التناص » عن الشكل ، وجعلت « التناص » تابعا للمضمون في عيانه المباشر الفج .

ويخلص الشاعر : حلمى سالم في بحثه « الشعر والإيديولوجيا —

خواطر في فكر الشكل » إلى القول : « كل شعر ، إذن إيديولوجى ، في أكثر من مرة : فمرة ، من حيث أن الفن — كتنشيط إنسانى — هو حامل معرفة ومجسد خبرة بشر ، وعلامة نزوع على سد ثغرة في الحياة والكون » . يصل حلمى سالم إلى هذه الخلاصة من منطلق أن الشاعر يحمل فكرا وموقفا اجتماعيا معينا ، ونحن بدورنا نقول إن أى كائن مفكر عاقل يحمل الماهية نفسها .. فما الذى يميز بين الموقفين . ثم هل يصحبه الشعر إيديولوجيا لمجرد كونه حاملا لمفاهيم من الأفكار والوعي المحددة . ثم ما هو المحك والقياس فى الحكم القيمي على هذه الأفكار ؟

إن الإيديولوجيا في كل تعريفاتها وتصوراتها تحمل في طياتها نوعا من الوعي الزائف . فهي دائما تعمل على مستويين أحدهما ظاهر ، والآخر باطن . ولكى يتم الحكم عليها يجب تجريدتها من أى مدلول خاص ، ليتكشف ما تضمره من مغالطات لمنظومة القيم التى تحكم المجتمع على كل المستويات السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية .

ثم ما الذى أفرزته كل إيديولوجيات الأنظمة الشمولية باسم « الاشتراكية » . إن الإيديولوجيا حين تتوحد بمستوياتها الظاهر والباطن تفرز نوعا من الأحادية التى تفصل بين الكائن وذاته ، فيتغشى التشييق والاغتراب والعزلة . حينئذ يصبح الفن مجرد وعاء تصب فيه إيديولوجيا معينة ، يصرف النظر عن طبيعة العلاقة بين الإناء وما يحتويه .

ونحن نتساءل : أية خبرة ، وأية تجربة يحملها ويجسدها الفن .. وكيف ؟ وإذا كنا لا نستطيع أن نحدد إيديولوجيا ما لتلقى العمل الفنى ، فكيف إذن يصبح كل شعر هو إيديولوجيا ؟

الشعر ضد الإيديولوجيا . ضد الأحادية . والقولبة . ضد الفصل بين الشكل والمضمون ، بين الظاهر والباطن . ضد التعمية والقناع . ضد الثبات والجمود .

تبقى إذن دراسة القاص : قاسم مسعد عطوية « اتجاهات متغنى منطقة قناة السويس نحو شعر العامية المصرية » علامة لافتة على الدأب والجهد العمل فى استكناه إشكاليات شعر العامية

المصرى وطرحها على مائدة الدرس
العلمى السليم .

وبعد ، ..

ما الذى يمكن أن يقال .. جميل
ومهم أن يتجمع كل هذا الحشد من
مبدعى ومتقنى مصر على كافة

مشاريهم وإبداعاتهم .. لذا
اقترح : إما أن يكون هذا المهرجان
مهرجاناً جديراً بهم ، يشد همومهم
وأحلامهم إلى أفق ثقال رحب
وخصب . وأن يتوافر على الإعداد
له نخبة من المثقفين والنقاد
والمبدعين الثقة بمعاونة الأجهزة

الثقافية . وإما أن يصبح مهرجاناً
مفتوحاً لمجرد التعارف واللقاء
وتبادل الخبرات من دون دراسات
وأبحاث ملفقة ، وأمسيات شعر غير
إنسانية ، وإما أن يغلق أبوابه غير
مأسوف عليه .. اللهم قد بلغت ..
اللهم فاشهد .

العدد القادم من (إبداع)

<http://ArchiveBeta.Saknrit.com>

ملف خاص حول ما بعد الحداثة
يتضمن

مقالات جديدة ومواد مترجمة
ويشارك فيه الأساتذة والدكاترة

احمد عبد المعطى حجازى	صبرى	حافظ	محمد	عيد
بشير السباعى	علل	السيوى	محمود امين العالم	
جابر عصفور	عبد المقصود	عبد الكريم	مراد	وهبة
حسن طلب	ماجى	عوض الله	مصطفى	ناصر
سامى خشبة	ماهر شفيق	فريد	ميرفت	بدراوى



أشياء صغيرة للموت قراءة في رواية محمود الوردانى «رائحة البرتقال»

يحاول ان يجد لها حلا أو معنى ،
فنجده يلجأ في بعض الأحيان إلى
الذاكرة ويعتمد في أحيان أخرى على
إحساساته الداخلية ، وربما في
أحيان ثالثة يعتمد على فراسته .

وتتقدم حركة الراوى بمستوييها
المتوازيين ، وإن ظهرا غير متآلفين ،
فبينما تتعثر معارفه ويبدو في معظم
الأحيان غير قادر على الإدراك
الواضح لما يدور حوله ، نجد أن
فعله الحركى يتقدم دون إعاقه ،
فهو لا يضل طريقه ، بل دائما هو في
المكان المتَّوَقَّع ، حتى وإن بدا من
الوجهة السردية أنه لا يدرك أين
هو ، فبنا لا نجد أن شيئا واحداً
أعاقه عن الوصول إلى نهاية

تجربته الفنية ومغامرته الشكلية
والتي بداها وأسس لها في
مجموعتيه .. السير في الحديقة
ليلا .. والنجوم العالية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(١) .

وتعتمد « رائحة البرتقال »
إيقاعا تؤسسه حركة الراوى في
رحلته عبر الأماكن ويتوازى في هذه
الحركة مستويان للفعل ، أولهما
مستوى الفعل المادى ويتضمن كل
المظاهر الحسية لحركته ، وثانيهما
مستوى الفعل المعرق ، وهو ما يبدو
لنا من الفقرة الأولى ، حيث يبدو
الراوى وكأنه يواجه إلغازا معرفيا ،
ومجهولات متعددة عبر الرواية ،

« رائحة البرتقال » أو رائحة
الحلم المتردد ، رائحة المُنتَظَر ،
الذى يراوغ انتظارنا ، رائحة
المراة ، الوصول ، اليقين المُتَقَدِّ في
نسيج من الأكاذيب « الحميمة » ،
الضوء الآتى عبر الثغرة الضيقة
إلى حيث يشيع الظلام ، السكون
إلى وجود دائم ، أو رائحة الحياة .

رحلة طويلة ، تبدأ من ممكن
ضئيل يحوى رغبة في الخروج وهم
صغير متجسد ، لتنتهى بتحقيق
الموت . وكذب الوهم ، تقدمها لنا
رواية .. رائحة البرتقال .. لمحمود
الوردانى ، الذى يؤكد فيها تميزه
الشكل عن رفاق الرؤية والمجايلين
له زمنيا ، وكذلك على استمرار

رحلته ، أو أدى إلى انحرافها ، وهو يحاول أن يوحى لنا بعشوائية تلك الحركة ، كنتيجة منطقية لحالة الخوف والهرب التى يعيشها الراوى . ولكن ما نكتشفه هو تلك المنطقية التى تحكم انتقالاته المكانية ، وكأنه يصير دوماً فى المكان الذى ينبغى أن يكون فيه .

واللحن السائد لحركة الراوى ينقسم إلى غرضين ، الهروب (من ذلك الرجل العجوز الذى يلاحقه طوال الرواية) ، حتى يقتله الراوى فى الفصل قبل الأخير (الأشجار الحجرية) والبحث عن تلك المرأة ، وإن كان يلقاها فى كل مرة مصادفة .

وعَبَّرَ موسيقى الهروب والبحث ، وتنويعات الفعل والمعرفة ، نلتقى بعض التركيبات الهارمونية ، حيث يتداخل الآن المعاش والماضى المُتَذَكَّرُ ، فى فقرات طويلة يعود بنا الراوى خلالها إلى أحداث سابقة على لحظة الرواية ، معتقداً فى ضرورتها (الفنية والايديولوجية) لأجل تفسير ما يحدث ، وتبرير اتخاذهُ هدفاً للمطاردة من قِبَلِ الرجل العجوز فى المجال السردى الآن ، ومن قِبَلِ رجال السلطة فى فقرات التذكُّر . الحكاية اننا نَعْلَمُنا

من وظائفنا فى القاهرة إلى الواحات عقب إغلاتنا من القبض علينا فى مظاهرات الطعام ، ويبدو أن المسألة لا تعدو انتقاماً ، لأن ثمة كشوف معدة سلفاً...يعنى تصفية حسابات بيننا .. (ص ٧٠ - ٧١) .

وقد أوجدت هذه الثنائية بين طرق التألف ، الآن والماضى ، المعاش والمتذكر علاقة سببية واضحة ومباشرة ، فالأحداث الواقعية والسياسية المحددة فى فقرات التذكر ، وكذلك فقرات المناجاة ، تُقدم لنا الأسباب المباشرة لتلك الحالة اللاإنسانية بأحداثها وشخصوها التى يمر بها الراوى ، والتى تشكل مستوى الرمز فى الرواية .

ومن جهة أخرى ، نجد أن المادى هنا يفسر المجرد والرمزى ، مما يُخْرِجُ الأخير من دائرة التعدد الدلالى إلى دائرة التحدد الدلالى ، وهو ما يعتبر نوعاً من التكمؤص المعرفى حيث تكون حركة الفعل المعرفى من الأعلى إلى الأدنى .

غير انه بالطبع ، يمكن — فنياً — استخدام نفس المسار المعرفى — من الأعلى إلى الأدنى — ولكن على الا يؤثر ذلك فى قدرة

النص على الإحالة والغنى الدلالى ، واستمرار احتفاظه بطاقة التأويل المتجدد ، وكذلك القراءة المتجددة . وهذا لا يكون بحسب العلاقة التى تصورها « الوردانى » لهما ، الأدنى يفسر الأعلى ، بل بحسب علاقة ترى فى الأعلى إمكانية التجسد والتعين المادى ، وهنا يحدث التمازج الذى يُثْرِى النص ويُضْفى عليه عمقاً وفى نفس الوقت يمنحه حيوية وجوداً وواحدية .

وقد أدى هذا عند الوردانى ، فى ... راحة البرتقال .. إلى كشف الالتباس والإيهام اللذين حاول إسباغهما على عناصر نصّه ، بل وعلى مجمل روايته . مما أفقدها الكثير من طاقة الإحالة ، وأضعف من شحنتها الرمزية ، وحدد دلالتها . وتلك سمة نلاحظها فى كتابات الكثيرين من قصاصى المرحلة الزمنية نفسها وروائيها ، حيث يعلو الحس الاجتماعى النقدى ، لدرجة تكاد توازى درجة الحس الفنى لديهم ، فتجد حرصاً من جانبيهم على إبداء موقفهم الإيديولوجى ، السياسى غالباً ، مما أثر على مستوى الأداء الفنى ، وإن لم يؤثر فى قيمتهم الفنية ، وقيمة كتابتهم باعتبارها إحدى المراحل

التاريخية الهامة في تطور الكتابة القصصية والروائية .

(٢)

وتبدو شخص الورداني في « رائحة البرتقال » غامضة ، وإن كان غموضا سرديا لا دلاليا ، وهو لا يقدمها لنا إلا من الظاهر ، مفضلا تقنية الوصف الحسي ، وإن لم تكن بنفس درجة استخدام إبراهيم أصلان لها ، والذي تتسم رؤيته في مجملها بذلك الطابع الحسي ، فيما يذهب الورداني في تجربته إلى التماس مع مناطق الشعور والنفس والمعرفة أو الداخل الإنساني .

وذلك الطابع السري في شخصيات « رائحة البرتقال » لا يحدث بغرض التشويق وإشاعة جو من الإثارة الدافعة إلى استمرار القراءة ، بل يقصد به إخراج هذه الشخصيات من مجال التعيين الواقعي إلى مجال الرمز ، فمعظمها لا تجد له اسما بل صفة دالة عليه (الرجل العجوز — الدليلية البيضاء — المرأة التي تعرج .. الخ) كما لا نجد على مستوى السرد الآتي مبرراً لطبيعتها ، لماذا الرجل العجوز مخيف ومثير للهرب ،

لماذا يهرب منه الراوي ولماذا يخافه ولماذا تخرج المرأة ولا تعود ، وأين تذهب ولماذا تتشكل هكذا .

ويقصد الورداني إلى هذا الأسلوب ، لتوجيه القارئ إلى رمزية الشخصيات ، وقيمة ذلك في أن تثير لدى المتلقي حس التأويل والتفسير ، وصولا إلى العديد من الدلالات المحتملة ، مما يعطي انطبعا بالثراء الدلالي للنص وقدرته الدائمة على الإحالة المتجددة ، ولكن بتحليل طبيعة الشخصيات نجدها محددة ، نمطية ، لا نرى لها تطورا دراميا ولا تحس لها عمقا وجوديا أو إنسانيا ، فبدت كأنها شخصيات لغوية ، مفردات لغوية تقتصر إلى الواقعية والحياة ، وصارت أشبه بالمشترقات التي تُذكر في أوقات معينة لتعطى الراوي مبررا للاستمرار في الحركة هروبا كانت أو سعيا خلف تلك المرأة المجهولة .

فعلى الرغم من أن الحدث المحوري للرواية هو هروب الراوي ، فإننا لا نجده فزعا أو خائفا أو ممارسا لفاعلية المضطهد والمطاردة ، إلا حينما يكون الرجل العجوز ، في مجال حسه / بصره تحديدا ،

وفيما عدا تلك اللحظات نجده يمارس ترحاله عبر الأماكن في هدوء متعادل ، غير منقلع ، حتى نكاد نغتنه يتجول ، لا يهرب .

ويخشى الورداني أن يذهب القارئ في تأويله للنص ولطبيعة الشخصيات ومعانيها الرمزية إلى غير ما يقصده هو نفسه من معاني ودلالات . فنجد مستخدما أسلوب التذكر ، يستذكر لحظات سابقة على لحظة الحدث ، يقدم لنا فيها طوعا معظم مفاتيح عمله ، مما يؤدي بطبيعة الحال إلى التحول للأحداث والشخصيات من مجالها الرمزي الموحى والمثير إلى مجرد كيانات إشارية تُحيل إلى ظروف سياسية واجتماعية ، وإلى شخصيات بعينها . ولا أعرف كيف صعدت إلى العربية اللورى عائداً إل سجن المرح حيث خلغوا عنى العصابة امام زناتين عنبر التجربة ثم دفعوا بى مع زميل إلى الزنزانة ، (ص ٥٧) .

« والفيلد المارشال الاسود اخترقته مئات الطلقات بين الاف الجنود والطائرات والمدافع والدبابات والمجنزرات وسفراء الدول الحليفة والدول الكبرى والصغرى والمتوسطة بعد ان

أودع الآلاف المعتقلات التي أقامها على عجل قبل أن يصدر قرارا بأخر القالب باعتباره سلاسل الخلفاء الراشدين ، (ص ٥٧) .

« في تلك الحبسة التي استمرت عاما واحدا قبل اغتيال السادات ، حين حملوكما فرحين أنت وعزة ، فسوف تستريحان أخيرا من ذلك المنفى البعيد الذي اضطررتما إليه في أعقاب انتفاضة الخبز » (ص ٧٠) .

يهتم الورداني بتأثير وجود الشخصيات بأكثر من وجودها ذاته ، فما يؤرقه هو الفكرة ، الحالة العامة التي يعايشها الراوى ، حالة الاضطهاد إلى الهرب الدائم ، وكأنه أمام مستويين للوجود ، المادى (حركة الراوى ، علاقات الشخصيات الأخرى ، الأحداث المتتابعة ، الأحداث التاريخية .. الخ) والمجرد (شيوع حالة الاغتراب الإنسانى والمهانة) . يقدم الورداني ، معا ، الحقيقة والأكذوبة ، الواقعة والفن ، التاريخ والرؤية .

ولكننا نتساءل إن كان دور الفن يقتصر على إعادة صياغة الواقعة المحددة فنيا وتشكيلها جماليا .. ؟

نعتقد أن تجاوزها أمر ضرورى ، بمعنى ، التعبير عن عمق الظاهرة أو الواقعة التي أثارت الكاتب فنيا . يجب اتساع الرؤية كي تدرك كافة العناصر المغلّنة والخفية ، المتصلة بالواقعة ، وصولا إلى مستوى من الوعي أقدر على تلمس الحقيقة ، وهنا يتحقق الفن والأدب تعبيرا لا عن واقعة تاريخية ، اجتماعية ، سياسية أو نفسية أو وجودية .. الخ ، بل عن وعى يتمثل هذه الواقعة ، ويصوغ رؤيته لها محترما تماما ظروفها المادية من جهة .. ومن جهة أخرى كل عناصر النسق الفنى الذى يمارس فيه فاعليته ، فلا وجود أحدهما على الآخر ، وممارسة هذا الوعي تتحقق عبر خبرة الأداء الفنى والتجريب المستمر إلى جانب البحث الثقافى والعلمى للعناصر الخارجة عن النص سواء كانت مادية أو ذهنية .

(٣)

واللغة هي الخامة التى يتجسد فيها ويتعين وعى الكاتب بموضوعه . وتتعدد وجهات النظر في مناقشتها لقيمة اللغة ، فالبعض يراها مجرد أداة ناقلة ، ينتهى دورها بمجرد إيصال الفكرة إلى

القارىء . وحسب هذا الرأى تصبح للغة قيمة عملية لا جمالية . وراى يرى أن للغة قيمة معادلة لقيمة موضوعها ، فلها جمالياتها الخاصة والقادرة على إثراء النص الأدبى فنيا ودلاليا ، وراى ثالث يرى إلى اللغة باعتبارها القيمة الأعلى ، والتى يمكن لها أن تصير هي الموضوع نفسه ، وهو رأى ينطوى على طابع كهنوتى ، لا يعبأ بالعالم وصراعاته ولا يرى في المادة قدرة على التأثير في مجريات الأمور .

وفيما بين هذه الوجهات الثلاث من النظر هناك الكثير من التحقيقات التى تتفاوت في درجة ادائها الأدبى . وينتمى الورداني بشكل أساسى إلى الموقف الأول من اللغة ، وإن حاول أن يطور موقفه هذا ، وتعود هذه المحاولات إلى مجموعتيه القصصيتين « السير في الحقيقة ليل » و « النجوم العالية » ، فينوع من استخدامه للأساليب اللغوية ، بين لغة السرد الراضدة « انتهيت إلى شارع طويل مضاء وضيق كان مزدهما يضح بالحركة والصراخ والأصوات العالية ، رفعت عيني . فالتقت بشرفات ونوافذ البيوت القصيرة

المتجاوزة ...» (ص ٩) ولغة التذكر الأكثر وضوحا وواقعية ، ويدفعنا بكوعيه ونحن مقيدون ، كل اثنين في قيد واحد لم يفكونا إلا أمام وكيل النيابة ذى النظرات الذى سألنى عن اسمى وسنى وعنوانى وعملى وأمر بحبسى قبل أن انتهى من الإجابة على أسئلته . (ص ٥٦) ، ولغة المناجاة « هل تريد أن تراها مرة أخرى ام لا ؟ هذا هو السؤال الذى يملك مواجهته مباشرة ، بعد أن تجنبتة طوال شهور وسنوات . وتركت هذا المر يطويك دون أن تواجهه . » (ص ٢٨) .

ولكن بالإضافة إلى اكتشافنا أن محاولات الوردانى لإثراء لغته في « رائحة البرتقال » هي نفسها دون إضافة هامة إلى ما حققه من قبل في مجموعتيه القصصيتين — ولعلهما كانتا أكثر تماسكا — نجد التعدد الأسلوبى في روايته إلى جانب ترواده عبر أنساق لغوية متنوعة ، ذات طابع عامى ، حتى القرافة .. لم يعد أحد يطلع على الميتين .. ويظهر أنهم يذهبون بمن يموت — إلى ترب أخرى ، (ص ٢٢) : وأخرى ذات طابع

فصيح « والمطريهمى حفيفا ، غير أننى استطيع أن أميز وشيشه ورائحته من داخل العربة ، حيث كنت أرقب الطريق » (ص ٩١) . وذات طابع تراثى صوق « .. وأجمع أهل الملاعب والفنون وأذبح الذبائح وأعمل الأطعمة واضمك لى بابرأجك وعاجك وقبابك ونارك ورائحة شعرك الجفال 'وخزير مائك وووشيش موجك وما أنا أكابد فى الاندفاع نحوك والإمسك بك راغبيا فى مناداتك والتهاف باسمك » (ص ٤٠) .

إن هذه الانساق اللغوية ، رغم مشروعية استخدامها معا وغيرها في سياق أدبى واحد فإنها لم تحقق في « رائحة البرتقال » ما يمكن أن يكون وحده بناء لغوياً ثابتا ومستقرًا رغم تنوع وحداته البنائية ، مما أفقد الرواية بعضا من تماسكها الداخلى وإن ظل ما يشير إلى أن ثمة هيكلًا واحدًا يلم شتاتها ويتحدد في وحدة الشخصيات وأطراد الحركة من بداية إلى نهاية .

فاللغة تتشكل حسب الموقف ، وحسب الحالة الوجدانية للراوى ،

دون مراعاة لتألف خاص بها ، بل تتبع الحدث وتخضع لاتجاه الموقف السردى ، قصدًا الأساسى نقل الفكرة أو الحالة الشعورية إلى القارئ وهو موقف إن اتسم ظاهريا بكونه نفعيا في علاقته باللغة ، إلا أنه يتسم كذلك باعتبار محدود للإمكانات الخاصة والجمالية لها ، ولاستطاعتها أن تكون أحد العناصر البنائية الهامة للنص الروائى .

(٤)

لم يستطع الوردانى أن يتخلص تماما من كثير من مشاكل الكتابة التى بدأ بها تاريخه الأدبى ، وهو أمر طبيعى ، ولكنه يبدو في « رائحة البرتقال » وكأنه نسى هذه المشاكل واهتم في تجربته بالأخذ بأسباب الحداثة التى لم تناسس بعد ، فظل في الهوة بين الجانبيين .

ولناخذ على سبيل المثال نمونجا لهذا التشنت داخل الرواية ، بمتابعة استخدام الوردانى للشكل الطباعى للصفحة (طبوغرافيا — Typography) فيبعض الفقرات المميزة يقل عرض السطر فيها عن

عرض السطر العادى ، وتحليلها نجد أنها تراوح بين التذكر والمناجاة فهي لحظة زمنية خارج لحظة السرد الانية . فماذا نجد ؟ بعضها لا يستخدم علامات الترقيم (ص ٤٠ / ص ٥٦ - ٥٨) وهو أسلوب اتبعه بعض الكتاب الأوروبيين لتصوير التداعى الحر للعقل ، حيث تتوالى الأفكار بدون ترتيب أو منطق محدد لتواليها ، وبافتراض أن هذا هو قصد السوراني ، فإن لنا بعض الملاحظات عليه ، فهذه الفقرات لا تختلف في بنائها عن غيرها من الفقرات المميزة ، إذ تلتزم منطق التوالى المترابط للأحداث ، وأيضا هو يستخدم علامات الترقيم في فقرات مميزة أخرى تتشابه في لغتها

وبنائها مع تلك التى يكتبها خالية منها ، (قارن ص ٥٦ - ٥٨ / ص ٧٠ - ٧١ / ص ٧٥) ، وأيضا هو يضمن سرده أجزاء لها نفس طابع الفقرات المميزة ، ومع ذلك فهي مطبوعة على سطر عادى ، رغم وضوح خروجها الزمنى عن زمن لحظة السرد ، ولغتها التذكيرية (ص ٩١ / ص ٩٦) .

إن الأمر في النهاية يثير قضية هامة ، هي قضية الحداثة التى لم يستقر الرأى بعد على تحديد معناها النهائي ، بافتراض أن هذا ممكن وهذا من جهة ، ويثير من جهة أخرى تفسيرات المبدعين للحداثة ، فالبعض يعتقد في تحققها مجرد استخدامهم لمجموعة من العناصر

الشكلية التى يرون فيها تطويرا ما ، سواء من جهة بنية النص أو الزمن أو المكان أو الشخصيات أو اللغة .. الخ . بينما تظل رؤيتهم هي نفسها ، فتجىء هذه الاستخدامات كنتوءات غير متألفة تتصادم وعناصر الرؤية الثابتة والمستقرة . إن المسألة تحتاج إلى مرونة عالية للوعى . تمكنه من استيعاب الأشكال الجديدة المتطورة وإدماجها في الرؤية بحيث تصبح إحدى وحداتها البنائية . وهذا على الأقل ، كما يمكن للتجربة الفنية أن تنجز تقدمها الذى يصل في حده الأقصى إلى خلق إشكالية جديدة على المستويين النظرى (الوعى) والتطبيقي (النص) وهو ما يحتاج إلى زمن لا نعلم قدره .



أصدقاء إبداع

تعتذر (إبداع) لأصدقائنا عن احتجاب (أصدقاء إبداع) ؛ وتعددهم بمواصلة صدور هذا الباب بدءا من العدد القادم في عدد من الصفحات يسمح بتغطية أوسع ، لكل ما يشغل الأصدقاء من قضايا وما تجرى به أقلامهم من كتابات .

جون كيدج مرة أخرى أو : موسيقى ما بعد الحداثة

وعلى عدة أجيال من فناني الأداء .
وفي ١٩٨٩ ، عندما قدم جاليري
انطوني دوفاي ، في لندن ، صفحات
من النوتة الموسيقية لمقطوعة كيدج
« كونشيرتو للبيانو والأوركسترا » ،
١٩٥٨ ، وشرط فيديو لكوريوجرافيا
كينينجهام ومجموعة من أعمال جاسپر
جونز في معرض باسم « راقصون على
مسطح : كيدج ، كينينجهام ،
جونز » ، كتب الناقد جون راسل في
صحيفة نيويورك تايمز عن مركزية
كيدج في هذا الفلك يقول .. لم يصدر
أبداً مانفستو ، أو إعلاناً عن موقفه ،
ولم ينشر له حديث صحفي خطير ، إنه
يفعل ذلك فحسب ، والآخرين يفعلون

الأربعاء ١٢ أغسطس في مستشفى
سان فنسنت ، بمانهاتن ، نيويورك ،
على أثر إصابته بجلطة في المخ ، قيل
أن يبلغ الثمانين

وكان تأثيره أساسياً على عمل
الكوريوجرافى ميرسى كينينجهام
Merce Cunningham الذى تعرف
عليه أثناء الدراسة بمدرسة فنون
سياتل منذ أكثر من ٥٠ سنة . وكان
كيدج هو الذى اقنع كينينجهام بأن
ينشئ فرقته الخاصة للرقص التى
كان كيدج يصطحبها في جولاتها
كمؤلف موسيقى وعازف ومدير
موسيقى . كما أثر على الفنانين
التشكيليين جاسپر جونز وروبرت
روشنيرج ، اللذين كانا صديقين له ،

عندما كتبت في العدد الماضى عن
جون كيدج لم يكن في نيئى أكثر من تقديم
فنان هام ومؤثر - لا في مجال
الموسيقى الأمريكية فحسب ، بل في
مجالات الفنون المعاصرة الأخرى ،
الباليه والمسرح والفن التشكيلى . بل
إن تأثيره قد تجاوز هذه الفنون ،
البصرية والسمعية والأدائية ، إلى
الفكر الفلسفى - إلى المثقف المصرى
الذى اعتقد ، على الأرجح ، أنه يجعله
تماماً . وكان في نيئى أن اغتنم
مناسبة أخرى لمعاودة الكتابة بشئ
من التفصيل عن جون كيدج ولكن لم
يكن قد انقضى أسبوع على كتابة هذا
التقديم ، بمناسبة إشرافه على بلوغ
الثمانين ، حتى وافته المنية يوم

ما يفعلون ، وبطريقة يستطيع كل شخص أن يعقلها ولا يستطيع أحد أن يشرحها ، وقد تمخّص التفاعل بين هؤلاء الثلاثة بطريقة منسقة عن نتائج مذهشة .

وبطبيعة الحال ، كان تأثير كيدج في عالم الموسيقى بعيد الأثر . فقد بدأ ثورة باقتراحه أن في وسع المؤلفين أن ينبدؤا اللغة الموسيقية التي تطورت خلال القرون السبعة الماضية ، ومن ثم فقد فتح الباب للحركة النُزْدية Minimalism ، وفن الأداء وتقريباً جميع فروع الأفانجارد الموسيقية . وقد اعترف موسيقيون ، تختلف أساليب كل من منهم عن الآخر ، وعن كيدج نفسه ، مثل فيليب جلاس ومورتون فيلدمان وإيرل براون وفريدريك رزبوسكى بأن كيدج كان بمثابة المنارة التي أضاعت لهم الطريق .

وقد كتب ريتشارد كوستلانترز ، وهو كاتب حرّز عدة كتب عن كيدج ، كتب في مقال ، نشرته صحيفة نيويورك تايمز في ١٩٦٧ يقول : « وفي الوقت الحاضر ، حتى أولئك النقاد الذين لا يتفقون معه يحترمون استعداداه لللاحقة افكاره حتى استنتاجاتها » المجنونة » . وقد عانى العوز سنوات طويلة بحيث

لا يستطيع أحد أن يشكك في أمانته .

وخلال حياته المهنية التي بدأت في الثلاثينيات ، كتب كيدج مئات الأعمال ، ابتداء من مؤلفاته المبكرة التي كتبت وفقاً لقواعد الهارموني التقليدية والتطور ، التيماتي ، The matic ، إلى أعماله اللاحقة التي تحدّث تلك القواعد ، واستخدم في كتابتها ما أطلق عليه عمليات « الصدفة » .

وكتب أعمالاً لكل ما يمكن تخيله من آلات ، من الوترية الأوركستراية التقليدية إلى آلات البيانو « المحضرة » ، المعدلة بوضع مسامير ، وورق ، وخشب ، وأربطة مطاط ، أو أشياء أخرى بين أوتار البيانو لجعلها تصدر أصواتاً قُرْعية من عالم آخر . وكتب أعمالاً إلكترونية وأعمالاً مؤلفة من نصوص تُلفظ فحسب . كما استخدم أصوات الراديو واللعب وأصوات ارتشاف الماء أو تقطيع الخضروات .

وتتضمن مقطوعته « يوروپيرا ٥ » ، "Europa 5" أريات اrias أوبرالية من القرن التاسع عشر وموسيقى من تأليفه ، وإذاعات راديو وأقلاما تليفزيونية صامتة . ومن

أشهر وأكثر أعماله استقرازا « ٢٣ ٤ » ، وهي ٤ دقائق و٢٣ ثانية من الصمت ، مقسمة إلى ثلاث حركات . وفي الواقع ، كان جون كيدج يؤمن تقريباً بأن لأي نوع من الأصوات موسيقاه الكامنة .

وفي مقابلة مع أحد النقاد في الشهر الماضي قال كيدج : « أنا أؤمن بصحة القول بأن الأصوات ، بطبيعتها ، متألّفة ، ويمكنني أن أطبق ذلك على الضجيج . فليس هناك ضجيج ، ولكن هناك فقط صوت . إنني لم أسمع أية أصوات اعتبرها شيئاً لا أريد أن أسمعه مرة أخرى ، باستثناء الأصوات التي تُفزعنا أو تجعلنا ندرك الألم . إنني لا أحب الصوت الذي له معنى . وإذا كان الصوت خالياً من المعنى ، فهذا ما أحبه ! »

ولا غرابة إذن ، كما يقول الآن كوزين في تايبن جون كيدج ، الذي احتل مساحة كبيرة بالصفحة الأولى لصحيفة نيويورك تايمز ، وشغل صفحة داخلية كاملة ، وهو اهتمام لا يعطى إلا لأهم فنانين ومفكرين وكتاب العالم ، وخاصة الأميركيين لا غرابة في أن جون كيدج وموسيقاه ونظرياته في التأليف كانت دائماً مثيرة للجدل . فقد استبعده التقليديون

كهزج وفوضوى ، وبالرغم من أن عروض موسيقاه تقدم اليوم بلا حوادث ، فقد كانت أعماله ، في الستينيات ، تُثير استجابات غاضبة . وفي حفل قدّم فيه أوركسترا نيويورك الفيلهارموني مؤلفه « إكلتيكاليس مع موسيقى الشتاء » في ١٩٦٤ خرج ثلث عدد جمهور المستمعين أثناء العزف وأطلق أعضاء الأوركسترا اصوات الاستهجان للمؤلف .

.....

ولد جون ميلتون كيدج ، الصغير ، في ٥ سبتمبر ١٩١٢ ، في لوس انجلوس وعندما بلغ عمره ١٢ سنة ، كان يقدم برنامجاً خاصاً به اسبوعياً بإحدى محطات الراديو . وكان قد بدأ يدرس البيانو في ذلك الحين ، وكان يقدم في برامجه عروضه الموسيقية الخاصة وعروض الموسيقيين الآخرين أعضاء فريق الكشفاء الذي كان ينتمى إليه .

وكان إحساسه تجاه دراساته الموسيقية مضطرباً في البداية فلم يكن يعتبر نفسه عازف بيانو « فيرتيوزو » ، وقد تحدّث وكتب بصراحة طوال حياته عن افتقاره إلى المهارات الموسيقية التقليدية ، إلى حدّ أنه أعلن في كتابه « سنة اعتباراً من

يوم الاثنين » : « أنا لا أستطيع أن احافظ على نغمة . وفي الحقيقة ، لا أملك موهبة الموسيقى » .

وفي ١٩٢٠ ، بعد قضاء عامين في كلية يومونا ، ذهب كيدج إلى باريس حيث عمل لفترة قصيرة مع إرنو جولد فنجر ، مهندس معماري كانت له روابط بمارسيل دوشامب والدادين الآخرين الذين أثّرت أعمالهم عليه فيما بعد . كما انغمس في دراسة أعمال البيانو المعاصرة التي سمعها في حفل قدمه عازف البيانو الأمريكي جون كيركباتريك . وكان يرسم ويكتب الشعر ، وخلال زيارة لنيويورك ، أثناء رحلته الأولى لأوروبا ، كتب أولى مؤلفاته للبيانو .

وبعد رحلته الأوروبية ، قام بجولة عبر الولايات المتحدة . وعندما عاد إلى كاليفورنيا ، قبل الاشتغال بأعمال مثل الطهو وفلاحة الحدائق كما بدأ يعطى محاضرات عن الفن الحديث ، معتمداً على البحث في مكتبة لوس انجلوس العامة .

وفي الوقت الذي عاد فيه كيدج إلى كاليفورنيا ، في أواخر ١٩٢٤ ، كان شويوينبرج قد ترك أوروبا ، حيث أعلن النازيون أن موسيقاه منحلة ، وقبل وظيفة مدرس بجامعة جنوب

كاليفورنيا ، بولس انجلوس . وقبل شويوينبرج أن يدرّس كيدج « الكونتربانط » ، والهارموني والتحليل مجاناً ، مادام كيدج قد وعد بتكريس نفسه للموسيقى .

ولكن شويوينبرج لم يبد اهتماماً كبيراً بعمل كيدج نفسه . وكان يرفض أن يطلع على مؤلفاته ، ويتحل الأعدار لعدم حضور حفلاته الموسيقية وفي النهاية ، انجرّف كيدج نحو عالم الرقص . وفي ١٩٢٧ ، انضمّ إلى فرقة الرقص الحديث بجامعة كاليفورنيا ، بولس انجلوس ، كعازف مصاحب ومؤلف موسيقى ، وإنشأ فرقته الخاصة لتعزف أعماله لآلات النقر المبكرة . وفي السنة نفسها ، انتقل إلى سياتل ، حيث عمل كمؤلف موسيقى وعازف مصاحب لفصول الرقص التي كان يبيد يقدمها بمدرسة كورنيش . وأثناء وجوده في سياتل نظم فرقة نقر أخرى ، وجمع آلات غير عادية ، وطاف بها الشمال الغربي . وفي هذا الوقت أيضاً التقى بالراقص والكوريوجراف ميرس كينججهام ، وكان هذا اللقاء بداية تعاون مع كينججهام استمر مدى العمر .

وعاد إلى كاليفورنيا سنة ١٩٢٨ لينضمّ إلى كلية ميلز كوليديج ، وكانت

أعماله في هذه الحقبة لا تزال تقليدية تقريباً ، على الأقل وفقاً لمعاييرهِ اللاحقة . وقد أظهر عملاه « موسيقى آلات النفخ » و « تحولات » (كلاهما ١٩٣٨) ولاء مستمراً لنظام شووينبرج المعروف باسم ١٢ - توناً ، بينما استطاعت مقطوعته « بناء أول » (١٩٣٩) ، لفرقة نقر ، التي استخدم فيها أجراس الزحافات الجليدية وأصوات الرعد والغرامل ، استطلعت طبقات من الإيقاعات المتداخلة .

ولكن كيدج كان قد بدأ أيضاً يستطلع أرضاً جديدة . فقد استخدم في مقطوعته « مشهد طبيعي تخيلي رقم ١ » / ١٩٣٩ / إستريوهات بسرعات مختلفة وبيانو مكتوم الصوت وصنجاً ، وفي العام التالي ، كتب أولى مقطوعاته لبيانو مُحضَر . « باشاتال »

وفي ١٩٤٢ ، وبعد إقامة قصيرة في سان فرانسيسكو وشيكاجو ، انتقل جون كيدج إلى نيويورك التي ظلت موطنه حتى النهاية . وكون من جديد فرقة نقر ، وقدم أول عروضه في نيويورك بمتحف الفن الحديث في فبراير ١٩٤٣ . وقد اجتذب الحفل اهتماماً كبيراً ، وإن كان معظمه

سلبياً وكان من بين المستمعين الذين اعترضوا على ترسانة جون كيدج الموسيقية الكهربائية ، التي شملت أوعية دقيقة وأجراس نقر ومذبذبات نويل ستراوس الذي كتب في صحيفة نيويورك تايمز يقول أن موسيقى جون كيدج بها تشابه لا يمكن إغفاله بالأصوات عديمة المعنى التي يصدرها الأطفال وهم يروّحون عن أنفسهم بالدق على الأوعية المصنوعة من القصدير وأوعية المطبخ ذات الرنين الأخرى .

وفي ١٩٤٥ ، بدأ اجتذاب جون كيدج إلى الفلسفة الشرقية ، عندما بدأ دراسة موسوعة للبوذية الترنية بجامعة كولومبيا . وقد ترك هذا الاهتمام أثراً عميقاً وباقياً في أعماله . وكان مؤلفه « الفصول » محاولة للتعبير عن وجهة النظر الهندية في الفصول مثل الهدوء (الشتاء) ، والخلق (الربيع) والمحافظة (الصيف) والتدمير (الخريف) وتمثل السوناتات والإنتروودات للبيانو المحضَر . وهي دراسة شاملة مدتها ساعة كاملة لقدرات الآلة . تمثل المفهوم الهندى « للعواطف الدائمة » ، بما فيها العواطف البطولية والشبقية والمدهشة والمثيرة للطرب والأسى .

وفي ١٩٥٠ ، بعد العودة إلى الولايات المتحدة من جولة في أوروبا مع كنينجهام ، اكتشف جون كيدج كتاب « إى شينج » (« كتاب التغيرات » الصينى) الذى يستثيره المرء بعد أن يستخير مجموعة من العملات النقدية (ملك أو صورة) .

وقد أوحى له هذا المنهج بفكرة مؤلفاته التي يبينها على أساس الصدفة . فإذا كانت قراءات « إى شينج » يمكن أن تحكمها صدفة « فَر » عملة ، فلماذا لا يمكن أن يحكم العمل الموسيقى بالصدفة ؟

وبينما واصل كتابة أعمال الصدفة ، طوّر كيدج منظوراً جديداً للمؤلف الموسيقى ، أصبح يعتبر فيه التأليف لا كوسيلة لفرض النظام على الطبيعة ، ولكن كوسيلة لخلق الظروف التي يمكن أن يُكَيَّف فيها الفن نفسه مع محيطه . وربما كان أنقى مثل لهذه الفلسفة مقطوعة « ٤٣٣ » (١٩٥٢) ، التي يقف فيها العازف صامتا على المسرح . ولا محالة ، أن المستمعين قد اضطروا إلى التركيز على أصوات غير موسيقية ، أو في حالة جمهور هادئ بصورة غير عادية ، على قيمة الصمت نفسه .

عودة الباروك

متناسقة الشكل ، أما عندما يوصف شيء ما في اللغة العادية بأنه « باروك » فذلك يعنى أنه غريب ومعقد وغير مألوف وصارم .

وطراز الباروك ذاته بزغ في القرن السادس عشر ، وابتع في القرن السابع عشر ، ووصل إلى غاية تطوره قبل موجتي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية العلمتين في طراز الروكوكو Rococo (١٧٢٠ — ١٧٩٠) (انظر مقالتي الدكتور ثروت عكاشة في عددى مارس وإبريل ١٩٩١ من إبداع) . وقد تطور هذا الطراز أصلاً في إيطاليا ، ثم انتشر في عدد من الدول الكاثوليكية ، واتسم

العالم ، (الذى تعرضنا له في عدد سابق من « إبداع ») الذى يروى عبر الموسيقى قصة حياة موسيقار من عصر الباروك وعلاقته المعقدة بتلميذه ، لخير شاهد على الولع الجديد بالباروك (شاهد الفيلم نحو مليونين ومائتى ألف متفرج ، وباعت أسطوانة موسيقى الفيلم نحو ٢٠٠ ألف نسخة) .

غير أن ظاهرة عودة البروك تثير في البداية عدداً من التساؤلات ، فكلمة باروك Baroque في حد ذاتها كلمة فضفاضة غير محددة المعنى ، فأصل هذه الكلمة التى جاءت من اللغة البرتغالية تشير إلى لؤلؤة غير

مؤشرات عديدة تدل على عودة لطراز الباروك ولروح الباروك ، وهو ما أطلق عليه البعض الباروكية الجديدة neo-baroque — وذلك في مختلف ميادين الإبداع الفنى فيما يمكن اعتباره ظاهرة فنية وفكرية مثيرة وجديرة بالاهتمام ، ولأسيما وأن هذه العودة لم تقتصر على النخبة والمثقفين ، بل امتدت إلى الجمهور العريض الذى أقبل على الأعمال الفنية التى تستند إلى فلسفة الباروك وروحه ، سواء في الموسيقى أو الرقص أو الأوبرا أو الأدب أو السينما أو المسرح . ولعل النجاح منقطع النظير الذى حققه فيلم آلان كارنو « كل صباح في

بحرية الشكل وكثرة الزخرفة
الحرزونية والخطوط الملتفة
والمنحنيات التي تنتظم وفقا لهوى
الفنان الذى يطلق العنان لنزواته
وخياله المبدع بغض النظر عن
القواعد المرعية .

ويظهر الباروك فى القرن
السادس والسابع عشر يعكس لدى
البعض أزمة الحساسية الفنية فى
أوروبا فى ذلك الوقت وهى أزمة
انبثقت عن الصراع بين الإصلاح
الدينى والإصلاح الدينى المضاد ،
مما زعزع العقائد والثوابت ، وهو
أمر نجد له أوجه شبه عديدة مع
الواقع فى عالمنا المعاصر حيث
تتزعزع العقائد والأفكار
والإيديولوجيات التى حكمت رؤيتنا
للعالم منذ أواخر القرن التاسع
عشر .

وفى الباروك هو فن المؤقت وكل
ما هو غير واقعى ، فس الحركة
والظل والحلم والخيال الملتوى
والندفك الفوار للمنحنيات المتعرجة
والإيقاعات المكسورة عن عمد ، هو
فن المراهنة والمقامرة والتلاعب هو
فن الشك وعدم اليقين والقلق
العميق . الباروك يضع العمود
الحرزوني فى مواجهة العمود

اليونانى المستقيم إذ أنه يرفض
العموديات والخطوط للمستقيمة
والزوايا القائمة المفرطة الثقة فى
ذاتها ، فالعالم الضبابى المتغير
الظلال والأشكال الذى يوحى به
الخط الدائم الإنماء هو عالم
الباروك ، ولعل تذوق اللحظة والمتع
الحسية وفرصة العيد والاحتفال
المميز لعصر الباروك يجد أساسه
الفلسفى فى القلق المستمر من
الموت ، فكل شيء زائل وكل جهد أو
امتناع هو بلا طائل فالحروب
والأوبئة تقدم الدليل اليومي على
هذا الشعور بالعجلة وتسارع
الزمن .

وليس من قبيل الصدفة أن عالم
الباروك كان دائما موضع إدانة من
جانب الكلاسيكيين ، وفقا لقولة
« بنديتو كروتش » ، المفكر الإيطالى
(١٨٦٦ — ١٩٥٢) والذى كتب
كتابا بعنوان « تاريخ الباروك فى
إيطاليا » (١٩٢٩) أكد فيه أن
« كل ما هو فن حقيقى لا يمكن أن
يكون باروكيا وكل ما هو باروكى
ليس فنا » . وعلى الرغم من ذلك
فمصرنا يثبت العكس تماما ،
فعمجة الباروك تجد أرضا خصبة
فى فرنسا التى كانت دائما معادية
حتى فى أوج فترات عهده

الباروك — لهذا الطراز حيث أنها
كانت دائما أرض اليقين والتفكير
المنطقى الديكارتى ووطن
الكلاسيكية ، والكلاسيكية الجديدة
مما يؤكد أن الحساسية الفنية
والروح الحقيقية لكل عصر تنعكس
فى كل ما يولع به من فنون وما
يسوده من طرز ومدارس فنية .

ولعل بداية عودة الباروك
اقتصرت على الميدان الموسيقى فيما
أطلق عليه « ثورة الباروكيين » « la
revoluon des baroqueux »
والتي قادها مجموعة من الموسيقيين
الهامشيين فى السبعينيات حيث
كانوا يركزون فى عزف موسيقى
العصر الباروكى (١٦٠٠ —
١٧٥٠) على استخدام آلات العزف
المستخدمة حينئذ أو آلات مماثلة
لها تماما تاركين جانبا آلات العزف
التي استخدمتها المدرسة
الكلاسيكية والتي كان أكبر نجومها
قائد الأوركسترا الشهير هيربرت
فون كلربان والتي كانت تركز على
عدد العازفين الكبير وعلى استخدام
الآلات الموسيقية الحديثة الأكثر
دقة وسلاسة والتي يمكن من
خلالها تحويل المقطوعات للموسيقية
إلى بناء مهيب ملمس الواجهة .

أما العازفون « الباروكيون » فكانوا مؤمنين بأن الآلات للموسيقى القديمة رغم خشونتها وعدم إصدارها لنغمات بالقدر نفسه من الليونة والدقة كآلات العزف الحديثة ، فإنها تقدم صورة صادقة حقيقية لموسيقى هذا العصر كما كان يتخيلها ويؤلفها الموسيقيون وكما كان يسمعون متذوقو للموسيقى في ذلك العصر فتحمل بالتالي شحنة شعورية ونفسية قوية مما ألقى أضواء جديدة وروئية مبتكرة للإبداع الموسيقي الباروكي . ورغم الحرب الضارية التي شنها الكلاسيكيون على العازفين الباروكيين (وعلى رأسهم

يذكولوس هيرنينكور وخوردى سافال وتون كوبمان وويليم كريستى وجون إليوت جاردنر) فإن مكانة الباروكيين وإسهامهم اليوم ما لبث أن تدعم ولقى الاعتراف ثم الإقبال والولع حتى أن عزفهم لكثير من موسيقى الباروك صار هو المرجح الذي يعتقد به في كثير من روائع الأعمال للموسيقية بدءاً من باخ وجلوك وهرود برامو ومران ماريه وموزار وحتى بيتهوفن وبرليوز رغم أن الموسيقيين الآخرين يخرجون عما

اصطلح بتسميته بموسيقى الباروك .

والجدل الدائر حول تفسير الاتجاه الراهن للعودة إلى الباروك لم ينته إلى اتفاق ، فهل الباروك ، كما يقول بنديتو كروتشه ، هيكل سياسى ونفسى واجتماعى وفنى يتميز به القرن السابع عشر وبالتالي لا يمكن الحديث عن الباروكية الجديدة - baroque - إلا في إطار ظواهر إحياء الماضي ؟ أم الباروك هو روح عام وروئية فلسفية تعبر القرون ، تتجلى أحيانا وتتوارى في أحيان أخرى ولاسيما في ميدان الإبداع الفنى باعتبارها رؤية جمالية تميل إلى البعد عن العقلانية وتستند إلى مذهب وحدة الوجود Panthéisme القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبين الكون المادى والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية وإلى الولوج بمزج الطرز المتناقضة والأشكال النباتية والثعبانية والميل إلى كل ما هو مثير وجذاب على حساب التأثير الكلى والبنائى للعمل الفنى ؟

فإذا كان الباروك هو هذه الروح العامة فإن ما نراه في الوقت الحالى في ميدان التعبير الفنى من تأثير

بالفلسفة والروئية التي ميزت الباروك يمكن اعتباره عودة للباروك أو باروكية جديدة .

وإذا تعرضنا لبعض مظاهر الباروك أو على الأقل الظواهر التي يطلق عليها النقاد والكتاب وصف الباروك فسنجد أنه حتى في ميدان كميديان الأزياء والذي يرقى في فرنسا إلى مرتبة الفن الكامل ، فإن مصمم أزياء مثل كريستيان لاكروا - والذي يصل ثمن الزى الواحد من تصميمه إلى عشرات الآلاف من الفرنكات يوصف بأنه باروكى لانه يركز دائما على المنحنيات في أزيائه وعلى تجاوز الألوان الزاهية البراقة ، والشئ نفسه ينطبق على المصمم كلول لاجرفيلد الذي يتولى تصميم أزياء كريستيان ديور والذي يستلهم عصور الأزياء الماضية ، وفي هذا « الفن » الاستعراضى المثير الذي يطلق عليه « الموضة » تزايد استخدام وصف الباروك ، إذ أن الذى ينظر إليه بصورة متزايدة باعتباره نقلاً لرمزه ولقيمته الجمالية ، فالوظيفية تلهقرت وراء «جماليات الشكل لئلى : الإفراط في الشغف بالأناقة أسلوبيا وموضوعاً وبالتأثير المهيبة الفخيم

من خلال الذهب والأرجوان معا
كان يعد دائما الموقف التاريخي
الجمالى للباروك .

وفي ميدان العمارة فإن المعمارى
الكاتالونى ريكاردو بوفيل والذى
كثيرا ما يوصف بأنه باروكى
جديد ، يعرف العمارة بأنها « عملية
إخراج مسرحية للفضاء » ، فعنده ،
شأنه شأن المعمارين الباروكيين فى
القرن السابع عشر ، فجئ المثير
والجذاب والمتع يحظى بلقدر
نفسه من الأهمية إن لم يكن أكثر
أهمية من البناء فى كليته وتبدو
المباني التى يصممها مثل
« بلاسيو ابراكسيس » فى منطقة
مارن لاقاليه القريبة من باريس
دائما فى حالة توتر خاضعة لضغوط
وخطوط متناقضة فى رغبة متعددة
منه فى خلق تأثير باهر مما يدخل
الرأى فى عالم يختلف عن عالمه
العادى ويبعده عما تثيره المباني
الكلاسيكية التقليدية من شعور
بالتوازن والاتساق ينبع من البنائية
والوظيفية والقواعد المرعية للوصول
بالبناء إلى تكامله ، وهو بذلك يبتعد
عن الوصية المقدسة للمدرسة
المعمارية الدولية الحديثة التى
انبتقت من الرؤية المعمارية

العقلانية لأعوام ١٩٢٠ — ١٩٣٠
والتي تقول — كما صاغها ميس
فاندر روهه Mies van der Rohe
— « الأقل هو الأكثر »
more is less — ولنتأمل أهرام
الجيزة على ضوء هذه العبارة .
فالعمارة الباروكية تضرب عرض
الحائط بكل هذا مؤكدة على الرمز
« فوظيفية » المبني الأولى هى أن
يخلق « حدثا » فى النسيج الحضري
التقليدى .

وعلى ضوء ذلك ، يمكن أن
نتساءل ما إذا كان التيار ما بعد
الحديث Iostmodesme فى
المعمارة ، قد جلب معه عناصر
باروكية كما نرى فى مبني
« بورتلاندبيلدنج » للمعماري مايكل
جريفيس أو فى القوس الأليمبى
الذى صممه روبيرت جراهم لدورة
الالعاب الأولمبية فى لوس أنجلوس فى
عام ١٩٨٤ بل وحتى مدرسة
التكنولوجيا المتطورة « hi - tech »
الإنجليزية لثورمان فوستر وبيانو
ووجو (الذين صمما مركز
جوج بومبيدو فى باريس) وذلك فى
إبرازهم المثير لدور التكنولوجيا فى
المعمارة ولبعدها الأسطوري ، فهذه
المباني المستقبلية عن عمد لا يمكن
اعتبارها معاصرة بالمعنى الضيق

فهى تسعى للمهابة والفخامة التى
كانت دائما معيزة للعمارة القرن
السابع عشر . بل وحتى فى تعريف
العمارة التى يمثلها اليوم جان
نوفيل زعيم المدرسة المعمارية
الجديدة فى فرنسا ومصمم مبني
معهد العالم العربى فى باريس فإنه
يقول « إن العمارة هى خلق
الصورة » مما يجد صدها فى عمارة
الباروك التى تؤكد أن الصورة
تتقدم وتفقو على الفائدة المجردة أو
الاستخدام المباشر للمبنى ، فكل
مبنى ينظر إليه كوجود رمزى فى حد
ذاته يؤثر على نسيج ونمو المدينة .
والشئ نفسه ينطبق على فنون
التصميم Design التى تركز على
تصميم الأثاث الداخلى وهو فن
يتطور بالتوازي مع تطور العمارة
منذ عشرين عاما . فقد ركزت
مجموعة المصممين القائمين من
ميلانو والذين يقدمهم ايتورى
سوتسلس وحركة التصميم
الإيطالية الجديدة Design nuovo
منذ بداية الثمانينيات على رد
الاعتبار إلى البعد الزخرفى على
حساب البعد الوظيفى لقطعة
الأثاث ، فنحن بعيدين هنا أيضا
عن التوجه القديم الذى يحدد
الشكل على أساس الاستخدام أو

للكتاب ، فالأسلوب يصبح أحيانا مرادفا للكتابة في حد ذاتها ، ففي فن الرواية أضفى الأسلوب يفوق الموضوع ذاته ، فيعد مضي « عصر العلوم الاجتماعية » ثمة عودة إلى التأكيد على الأسلوب في مواجهة الأفكار وضرورة تجسيد الأفكار من خلال الأسلوب وحده ، وهو اتجاه جمالي يعيد ربط الوشائج مع البعد البلاغي الزخرفي للكتابة .

ورغم كل ما سبق ، فلا أحد يستطيع أن يزعم بأن هناك عودة إلى عصر باروكي بالمعنى الضيق ، بيد أن الدلائل تتراكم على أن هناك توجها نحو الباروك ونحو شروطه الفنية في كافة مجالات الإبداع الفني : فهل إفلاس الحركة العقلانية الحديثة والانتهيار الموازي لمفهوم الطليعة avant garde يفتح مجالا لا نهائيا من الحرية ، فيكون الأساس الذي يستند عليه التوجه نحو جماليات جديدة أو جديدة — قديمة ؟ الأمر بات مؤكداً في الموسيقى التي تركز في المقام الأول على البعد الشعوري التعبيري ، بل ، والانفعالي بعيداً تماماً عن إيديولوجية الموسيقى العلمية وما بعد المعاصرة .

ويمكن ربط الباروكية الجديدة في فن الرسم والتصوير بلوحات الفنان الفرنسي جيرار جيلوت مثل السلسلة التي استلهمها من الكوميديا الإلهية والتي تبدو كاشكال طائفة أو محلقة في عالم ضبابي تغلفه الأسطورة ، وكذلك بعالم العرض المسرحي ، ولأسيما في أعمال المدرسة الفرنسية الجديدة التي تربط بين أشكال التعبير المختلفة بل والمتناقضة سواء من الرقص والمسرح والموسيقى والسيرك والبانثوميم لخلق نوع من العروض الكاملة مثل حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية الشتوية في مدينة « البيريفيل » بفرنسا والتي عكست جماليات العروض فيها التركيز على الصورة التي تقدم للعين رؤية مزدحمة ومبهمة . وقد تكاثرت في فرنسا الفرق والمجموعات التي تركز على العروض الكلية والتي تزواج بل وتحل محل أشكال التعبير المختلفة .

أما مفهوم « الباروك » في الأدب فهو أكثر صعوبة في إدراك وتحديد كنهه ، وعلى الرغم من ذلك يبدو أن الأدب قد تأثر بدوره بهذا الاتجاه العام ، فالأسلوب يعود ليكون الشغل الشاغل بل والأوحد

الوظيفة التي يقوم بها للقعد أو المائدة أو المصباح . وهو اتجاه تمثله في فرنسا مجموعة تطلق على نفسها اسماً غريباً هو « بانتظار البرابرة » En attendant les barbares تقودها إليزابيث جراو-ست والمصمم السويسري ماثيا بونتس . فالخطوط النباتية والعناصر الأسطورية وتفضيل — أو بالأحرى الفصل — بين الشكل والوظيفة يجعل هذه المدارس الجديدة في تصميم الأثاث والتي ترفض عادة الإنتاج الكبير حيث أن كل قطعة أثاث هي قطعة فريدة من « النحت الداخل » ، ذات تأثيرات وتوجهات باروكية جديدة . ويؤكد هذا التوجه الجديد لفن التصميم الاحتفاء بمصمم الأثاث الكبير جيمار كراش من رواد الفن الجديد Art nouveau في بداية القرن وإعادة اكتشاف الأعمال الزخرفية للمعماري الأسباني جلودى مصمم كنيسة « لاسجرادا سامبليا »

(العائلة المقدسة) في برشلونه ، مما يعطى الانطباع بأن كل المجال الفكري والنظري لفن العمارة وتصميم الأثاث أصبح بلروكيا أو باروكيا جديداً .

الماضية لم يبق في نعاية القرن
ونهاية الألفية الثانية أمامها سوى
اللجوء إلى الجمالية المجردة عن أية
غاية كمبدأ وكمرشد في عالم
الفنون ، وأن يتركها لنفسها للتأثير
الحسي المسكر لهذا المبدأ أو هي
الحالة النفسية التي تشكل النواة
الصلبة للعقلية الباروكية .

المتعة الجمالية البحث هو الذي
يعود لنا اليوم ، وإذا كانت الأسباب
نفسها تؤدي إلى النتائج نفسها ،
فيمكن في هذا الإطار تفسير أسباب
بزوغ الباروكية الجديدة الراهنة .
فبعد أن ارتدى الفنان المبدع
ويعتدق الفنون ملابس الحداد على
المعتقدات والأفكار والإيديولوجيات
التي حكمت عالمنا طوال المائة سنة

بل إن هذه الظاهرة تدعو إلى
تساؤل أكثر شمولاً حول ما إذا
كانت الفترة التي نعيشها حالياً
باروكية من حيث مشاركتها العهود
والفترات التاريخية التي وصفت
بأنها باروكية في نوع من خيبة الأمل
من الواقع ومن محاولة تغييره !
فالعلم الباروكي كتعبير عن الإحباط
في مواجهة العالم والتفوق في ثنانيا



إلى النقاد والدارسين

مجلة « إبداع » تدعو النقاد والدارسين بدراساتهم في تحرير عدد خاص
تعتزم إصداره أول ديسمبر القادم عن « الرواية » . وترجو المجلة أن تكون هذه
الدراسات في الحد الذي يسمح بنشرها في هذا العدد الخاص وأن تصل إليها هذه
الدراسات في حدود الشهر الحالي (أكتوبر) .

معرض لرسوم جوته فى صقلية

« ما كنت أرى صقلية حتى أحسست أن حياتى

قد غمرها خير عظيم ولا نهائى .. »

يوهان فولفجانج جوته

من خطاب إلى الدوق كارل أوجست



ARCHIVE

مجمله ، من حيث الرؤية المنظورية ، يأخذ شكل مربع أميل إلى الانحراف قليلاً . تحد الميدان ثلاثة من القصور ، تشكل فيما بينها مربعاً بضلع ناقص ، فأما الضلع الرابع ، الذى يمثل الواجهة الامامية للميدان ، فتعلو جانبيه تماثيل خيول وفرسان ، من بين هذه المجموعة من التماثيل ينحدر السلم مؤدياً إلى ميدان (آر كويل) ، ويعود الجمال الجليل الكامن فى هذه القصور إلى التماثل والتوازن فى التصميم (السميتريه) ، وهذا الانطباع

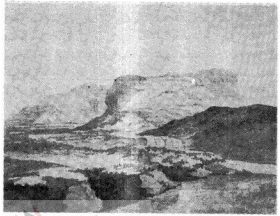
الوكان إطاراً ملكياً قطعاً على جانبيه

هذا السلم يربض إثنان من الأسود الفرعونية ، يتدفق من شديقيهما الماء ، والأسدان منحوتان من حجر البازلت الأسود المصقول بعناية فائقة ، تنعكس أشعة الشمس على جسديهما فتتبدد هاربة فى سائر الاتجاهات ، بينما يتالق الأسدان المتشحان بالسواد ، فيزيدهما اللون الأسود وقاراً وجمالاً وسط مساحات الرخام البيضاء ، التى يغيش بها المكان . يقضى صعود السلم إلى ميدان (ماركو أوريليو) ، والميدان فى

خلف الصرح الهائل للجندى المجهول ، فى ميدان فينيسيا بقلب العاصمة الإيطالية ، وهو يشرف على اطلال مدينة الأباطرة [منطقة الفورو رومانو .. بما فى ذلك الكولوسيوم وقوس الإمبراطور أغسطس] .. هذه المنطقة الحافلة بالآثار ، حيث يمتزج فيها التاريخ القديم والوسيط والحديث بتضايف بديع - فى هذه المنطقة ، وفى وسطها بالتحديد ، شيدت مجموعة قصور الكامبيدوليو فوق ربوة ، يمكن الصعود إليها بسلم فسح ، عريض الدرجات ، يبدو كما

البرونز ويقي سليما ، مجسداً
الإمبراطور الفيلسوف شارل الذهني ،
مستغرقاً في استبطان أفكاره .

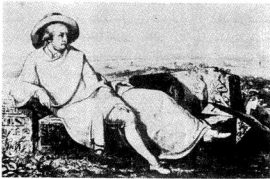
إن عبقريّة ميكيل آنجلو تفيض على
المكان بقوة ، فقد خرج هذا المنظر
العام بصورته الجليّة ، متدفقاً من
خياله الحميم ، مبدعاً الموقع كاملاً ،
بما في ذلك تصميم قصر الكامبيدوليو
الذي بنى في عام ١٥٨٠ ، وهو الآن
أقدم القصور الباقية من عصر
النهضة في مدينة روما . وقد أصبح
أهم متحف للفنون الحضارات القديمة
وبه قاعة للفن الفرعوني ، فضلاً عن
الرسوم الجدارية التي تغطي
جوانبه ، واللوحات والتماثيل التي
أعدت له إبان عصر النهضة .



(١) منظر من صقلية الوان مائية جوتة بالإضافة لشعار المعرض

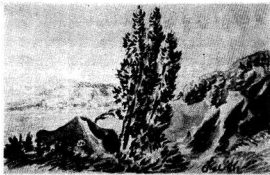
و هذا التمثال القادر ، يعد الوحيد
بين الآثار الرومانية الذي أصبح من

بالجلال والمهابة ، سرعان ما يقدم
الدليل على عبقريّة المكان .



(٢) جوتة في قرية رومانية . متكاملاً على مسلة فرعونية قام الوان مائية رسم تشباين

ولهذا الميدان الذي صممه
(ميكيل آنجلو) ، أرضية فريدة
الشكل ، قسمت بخطوط وأقواس
مقاطعة ، تنشئ فيما بينها وحدات
فراغية ، متخذة أشكالاً هندسية
محكمة التكوين . في منتصف هذه
الدائرة الكبيرة من الخطوط
المتشابكة ، ينتصب تمثال الإمبراطور
(ماركو أوريليوس) ، كبؤرة للإشعاع ،
ونقطة التقاء آلاف خط خيالي ، تتابع
في حركة إيقاعية منتظمة .



(٢) خليج وساحل صخري قلم رصاص وحبر - يونيو ١٧٨٧ جوته به بقع رطوبية

في الكامبيدوليو تقيم بلدية روما معرضاً لرسوم الشاعر والكاتب الألماني (يوهان فولفجانج جوته ١٧٤٩ - ١٨٣٢) .. وعلينا إذن أن نبدأ بارتقاء المدخل المهيّب للمتحف ، لنكون وجهاً لوجه أمام قاعة الجداريات العملاقة المرسومة بطريقة الفرسكو ، للفنان الإيطالي (كانالير دى أربينو) ، وبين الحارابين والفرسان ، الخيول المطهّمة والأسلحة المصقولة بين عالم الغروسية والتبل وأساطير البطولة ، ومعارك رهيبة لا تكاد تنتهى ، محتشدة بآلاف البشر ، في هذا الجو المفعم بالروح المثالية والخلق ، تتوسط رسوم جوته ورفاقه هذه القاعة العملاقة .

في الرحلة إلى إيطاليا ، قام جوته بجولته من الشمال إلى الجنوب ، رسم خلالها الكاتب الرحالة مشاهداته . كانت الطبيعة المرتسم عليها ملامح التاريخ ، هدفاً يتجلى أمامه ، فتنهيات في وحدة متكاملة ، جمعت قدرة الإنسان على الابتكار مع جمال الطبيعة الفطرى . وكانت صقلية تجمع هذه الخصائص دفعة واحدة ... الفطرة وعنفوان الطبيعة ، ولمسات الإنسان الفنية والحضارية ، التي تضيف عليها تراثياً ونظاماً ذا

طبيعة خاصة ، تفيض بالعاطفة الإنسانية . تتروى آمال البشر نحو المثل العليا ، وتجسد عالم الأسطورة البعيد المثال ، مختزلة التجربة الإنسانية بعمقها في هذه الآثار . تلك هي صقلية .. جزيرة حكمها الإغريق والرومان والبيزنطيون والعرب والنورمانديون والجرمان والأسبان ، فاجتمع لها من عمق التجربة البشرية ، ما يوفر لها خصوصية متفردة في الجنوب الأوربي ، كان لتنوع مصادر المعرفة وأمتزاجها ، في هذه الطبيعة الوعرة ، التي تسعى الإنسان لتعبيدها ، أن تجسد فيها العالم الذي التقى به جوته في مطلع شبابه مع العالم الشعري الساحر لهوميروس وهيودوس وفيرجيليوس وأوفيد .

كانت الرحلة إذن بمثابة استعادة للذكرى والتقاء الحقيقة ، فتحقق توازن عاطفياً وجمالياً لعبقري لا يكف عن الاستكشاف « إن قلبي كالسيل المتدفق الهادر ، فهو أحوج إلى أن يهدد بالغناء حتى يقر ويسكن . وإن في شعر هوميروس لبلأغاً وغنية ولشد ما وجدت فيه مسكناً لدمى الفائر ومهدناً لقلبي الثائر » ، ولمدة عامين أخذ جوته يرسم ويدرس الحياة الثقافية والفنية في إيطاليا ، ومن بين رسومه اختارت بلدية روما أن تقيم معرضاً لرسومة في صقلية ، لما تمتاز به من خصوصيات ، ولأنه عنى بها عناية خاصة ، فكرس قدراته ليحقق المنظر العام والخاص كما أحسه ورآه . سجل رسومه بالقلم والريشة ، والأحبار والألوان المائية ، كما رصد

ملاحظاته الخاطفة في يوميات موجزة ، أعدها بعناية ورؤية نافذة ، مدعومة بمعرفته بتاريخ الفنون والحضارة ، ومقدرة على التقاط اللحظة المهمة .. جاءت رسوموه قوية التعبير ، متجاوزة مجرد امتلاك الكفاءة على الرسم والمحاكاة ، إلى التعبير عن اللحظة العابرة ، ولقد تخطى في ذلك الظاهر متجها نحو الجوهر ، والروح العميقة للتاريخ المتجسد أمامه كلغز كبير وبعد الظهور سنزور الوادى الخصيب المبهج ، وبعد فعلينا أن نقطع طريقاً ملتوياً بمحازاة نهر أوريتو المتعرج ، هابطين من المرتفعات الجبلية صوب باليرمو ، وذلك من أجل التزوّد بأخيلة جديدة من هذه الجنة ، ومن أجل ذلك فلامفر من الذهاب برؤية المصور وعين الرسام ذى الأيدى الخبيرة ، . باليرمو - الأربعاء ٤ أبريل ١٧٨٧ . وجوته صاحب الدربة الفنية ، والرؤية التشكيلية ، كانت له خبرات عملية تمكنه من اختيار زاوية النظر للمنظر ، ويترجم أفكاره ورؤاه بسلسلة ويسر ، ويخطوط قوية وبرشاقة ، ناقلاً الحركة ومؤكداً للسكون ، ومعبراً عن السطوح الخشنة والصلبة ، وعن الرقة واللين ، دونما افتعال أو افتقار

للتعبير عما يريد ، فضلاً عن أن ريشته كانت أداته الطبيعة ، التى تطبع إرادته على الأوراق ، فتتحقق لحظات التنوير والإشعاع الجمالى للمنظر ، متخطياً حدود الشكل وأطره ، إلى ما يكمن به من دلالات ، وهو فيما يرسم ويرصد يصنغ عمله بحس إنسانى صادق . كان جوته عميق الاقتناع بأن فكر الإنسان قادر على عكس الواقع الموضوعى بشكل صحيح ، وقادر على معرفة العالم ، فالإنسان بالنسبة له ... موضوع في عالم حقيقى ، وهو موهوب وقادر على التعرف على الواقع والممكن وقادر أيضاً على إبرازهما ، ثم يقول : « فالعقريّة حتى تكون خصبة ومغطاة لابد أن تمتلك فكرة منظماً ومتقفاً ، ودربة طويلة الأمد ، لأن العمل الفنى ينطوى على جانب تقنى صرف ، لا يمتلكه المرء ، حق التملك ، إلا بالتمرين والممارسة ..

لتجديد الاستيعاب ، وكان لانتمائه لحركة العاصفة والاندفاع^(١) أن توجه إلى التنقيب في الإبداعات الأصلية ، التى تطفح بروح الابتكار والإبداع ، والتى هى وليدة الأحاسيس والعواطف الذاتية والشعبية الجياشة . وقد وجد في الملاحم الإسكندنافية ، وفي أناشيد أوسيان البطولية ، والأغاني الشعبية (النيلونجين الجرمانية) القديمة ، وهو ميرورس والكتب المقدسة ، نظراً لما تمثله من أدب قديم ، وقرارة شعر الشرق والشعر العربى منه خاصة ، وجد في كل ذلك استجابة حقيقية لمطامح الحركة الجمالية الجديدة . وكانت صقلية واحدة من هذه المواقع التى تمثل فيها التاريخ والملاحم وأناشيد البطولة ، كما كانت أحد الأبواب التى فتحت أمامه بإعادته لقراءة الآداب والفنون على أساس من النزعة الجديدة .

وكما عكف جوته على دراسة الأشعار القديمة والملاحم التاريخية ، من منطلق نزعته الثورية ، عكف كذلك على دراسة الرسم والتصوير ، ودرسهما على يد الرسام (آدم فريدريك إيزر) وهو تلميذ بدوره لأستاذ الآثار ومؤرخ الفن الشهير (فنكلمان) ، والذى نشر عنه جوته

لم تكن تلك مجرد قناعات ، تلقى الأضواء على اختياراته وإبداعاته ، ولكنها كانت ركائز ثابتة في فكره ، حقائق أساسية يتمثلها تجاه كل مشروع جديد . ومع ارتياده لكل تجربة جديدة ، تكوين الركيزة هى المزيد من الدراسة ، إعادة القراءة

كتاباً عام ١٨٠٥ في تاريخ الفن بعنوان (فنكلمان وعصره) متأثراً بحادث مقتلته المأساوي بتريستا بإيطاليا على يد أحد اللصوص سنة ١٧٦٨ . وكذلك له كتاب آخر عن فن العمارة الألمانية ، دفاعاً عن الطراز المعماري الذي كان سائداً في مدينة ستراسبورج ، وهو الطراز القوطي ، الذي اعتبره جوته مشبعاً بالروح الألمانية ، كما رآه يرمز إلى وطنه ، فاعتبره أروع وأرفع أساليب فن العمارة ، في الوقت الذي نظر إليه المتفرنسون الألمان كأسلوب يدل على مرحلة همجية من التاريخ . وقد واجه بموقفه هذا نظرة فلاسفة التنوير ، الذين راوا فيه نتاجاً لعصر الإقطاع البائد .

من الواضح أن المشروع التشكيلي لجوته ، كان مشروعاً لم يكتمل ، فلم

يحظ بعنايته بالقدر الكافي ، حيث لم يجد في سبيل تقديم نفسه كفنان تشكيلي ، مثلما قدم نفسه كاتباً وشاعراً . وفي هذا الصدد فإن لديه من الأسباب ما يعفيه من هذا الإلزام ... إذن لماذا درس الرسم والتصوير ؟ والإجابة على هذا التساؤل ممكنة ، فهو رجل ثقافة وإبداع ، وكان بطبيعته موهوباً ومحباً للفنون ، مشاركاً في فعاليتها طوال حياته ، ولما كان مجبولاً على الدراسة ، فقد شغف بدراسة الرسم والتصوير دراسة أكاديمية ، لأنه كان يرى أن لكل فن أدواته وتقنياته الخاصة ، وكذلك إمكانية وسيلة أخرى للفكر والإبداع ، وما يجوز رسمه قد لا يجوز كتابته . والجمال الذي ندركه بالعين ، لم لا تعبر عنه لغة الشكل ؟ فتعيد صياغته بطريقة موازية . ولا شك أن تمكنه من موهبة

الرسم قد دعم قدراته بإمكانية أخرى ، تعرف لغة الأشكال وأصول التعبير بواسطتها . وجوته في هذه اليومية الرائعة ، كثف خبراته كشاعر ورسام ، فجاءت العبارة بهذا التميز ، في بعض المساءات ، أخرج لأتجول على ضفاف الشاطئ المتكسر بموجاته . وهناك من نظرة واحدة ،

أرى القمر مرتسماً ، لا تحجب صفاه تلك الغيوم المتهدجة . وعلى البحر ، حيث ترتفع الأمواج ، وتصبح أكثر اقتراباً ، فإن ضوء القنار ، ونار فيزوف^(٦) التي تنعكس على سطح الماء ، تتمازج مع تلك الأضواء المنبعثة من السفن ، حقيقة إن هذه الأضواء واختلاطها تقدم مشهداً متفرداً لا يمكن أن يتكرر ، إلى شارلوت فون شتاين ٨ يونية ١٧٨٧ .



(٤) خليج في جنوب إيطاليا قلم رصاص والوان مائية وأصباغ السببيا إبريل/مايو ١٧٨٧ جوته .



(٥) خليج ومجموعة اشجار . قلم رصاص ، ريشة ، به بقع وآثار رطوبه ، جوته .

حتى اليوم مشاكل شبه مستحيلة الحل من حيث تقنياتها في التصميم ومعالجة المساحات والإطار الزمني ، في الوقت الذي يزعم (جيرهارد فيمبل) انه « يمكن تمييز الخطوط المتقنة وغير العفوية ، بتواصلها واستمراريتها ، في بعض رسوم جوته ، والتي تعتبر حرفية أكثر منها إبتكارية ، لا تخفى تأثيرات كتيب عليه . بينما في حالة التخطيطات والكرويكات العفوية السريعة ، والتي أنجزت بدون أكثرات ، لتسجيل لحظة ما ، فإنها تعد أكثر انطلافاً وتعكس حساً مستقلاً » . إذا كانت رسوم جوته يغلب عليها تأثير مرافقيه ، وإذا كانت لم تكشف عن عبقرية تشكيلية ، كما يشير فيمبل « وعلى العكس من ذلك تماماً ، ومن حيث البنية الجمالية والشكلية الواثقة ، تتضح الاستاذية

يتجاوزان جوته في التقنية الفنية ، وأن لهذا الأمر في الواقع ما يبرره ، فهما فنانون محترقان ومتفرغان للرسم والتصوير ، بينما كان جوته قيل كل شيء هو الشاعر الكاتب الذي يجب الرسم والتصوير ويتقنهما ، ولأنه كان ينقطع عنهما حين ينشغل بإبداعاته الأدبية . ومع هذا فقد خلقت رسومه إشكالا حقيقياً للناقد ، الذين اجتهدوا في بحث هذه المسألة ، فيعود جوكين كلوب قائلاً « .. لدرجة أن بعض الرسوم التي رسمها جوته وتشباين ، تقود في بعض الحالات إلى نسبتها إلى تشباين أكثر من جوته » ، ورسوماً أخرى أيضاً ترجع إلى الفترة النابوليتانية من حيث النمط وحجم الأوراق ونوعيتها وقت أن عهد تشباين بجوته إلى كتيب . في حين أن بعض الرسوم ما زالت تشكل

كان جوته يتبع كل الأصول الأكاديمية في رسومه وعرف كيف يجيدها ويتقنها ، فاستمت بالوضوح ودقة التعبير وقوة الإحكام ، يقول الناقد (جوكين كلوب) الذي يقدم هذه الرسوم في دليل المعرض « .. مما وصلنا من الرسوم في نابلي وباليرمو ومن قبلهما في النزعة الجبلية ، نجد أنه من الصعب بل ومن المستحيل أحياناً تمييز صاحب كل رسم عن الآخر . فإن جوته تلميذ الرسم المطيع لقواعده استخدم (الدليل البصري)^(١) ومن ثم أيضاً (كتيب) ولقد استطاع أن يلقياً على الأوراق بعناصر وموتيفات يتضح فيها بشدة ، التدفق والسهولة .. . ويرغم اننا نرى أن شمة فروفاً تميز عمل كل فنان عن الآخر دائماً ، فمما لا شك فيه أن (تشباين وكتيب)^(٢)



(٧) رأس مكمل بالفار قلم رصاص

وريشة وجير سيبيا على ورق

أبيض شتاء ١٧٨٧ جوته

به بقع وآثار رطوية .

أفضل لمعرفة ، وأنا ممتن لكل

ما تعلمت من مشاهدتي لمجموعات

أمير توريموتسا ، فلقد أغنت

الحمراء بشجرة الدفلى ، تجعل عبور
الممر مثيراً للبهجة ، على طريق
مسينا ٨ مايو ١٧٨٧ . ولقد ترك
أوراقاً عليها تخطيطات لأنواع مختلفة
من النباتات البرية والجبلية مزودة
بشروح وتعليقات وملاحظات
تفصيلية ، وأوراقاً أخرى لرسم
نباتية متقنة ودقيقة ، تتميز خطوطها
بالرشاقة والليونة ، بعض هذه
الرسوم يمتاز بحساسية شاعرية ،

والبعض الآخر يشبه الرسوم التي
تصاحب المعاجم ودوائر المعارف
فضلاً عن رسوماته وتعليقاته
وتخطيطاته التي عنتت بالمحفورات
والنقوش التي تزين العملات الصقلية

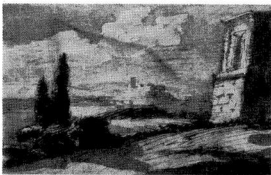
القديمة ذات الطراز الكلاسيكي

هذه المرة أستطيع إضافة خبرة

في الكلمات الشعرية التي يصف بها
العناصر نفسها بعد سنوات من رحلته
إيطاليا ، .. فإن لكل هذا النقد في
الواقع وجهين ، الأول هو أن بعض
من يتعرض لجوته بالنقد ربما يزوج
بصره نحو مكانته الأدبية ، وعند ذلك
تجرى المقارنة بين قيمته ككاتب
وقيمه كرسام . والوجه الأكثر
موضوعية ، هو أن لرسم جوته
وجوداً مستقلاً فعلاً ، عبر به عن
طاقاته وثقافته التشكيلية والجمالية ،
واستطاع أن يجسد أفكاره بصدق
وحساسية . وأغلب الظن أن مكانته
الرفيعة كأديب وشاعر ، كانت حائلاً
أعاق تقييمه كرسام مغمم بروح
تعبيرية عالية

لم تقتصر اهتمامات جوته على العناية
بتسجيل الآثار التاريخية فقط ،
ولكنها وسعت لبحث جوانب أخرى
من وجوه الحياة بالجزيرة ، فتراوحت
الرسوم واليوميات ما بين دراسة
وتسجيل النباتات والعملات المعدنية

والصخور والبحار والآثار والعمارة
والفنون ، فأبرزت الرحلة كونه فناناً
وأديباً ورحالة باحثاً إن الجذور
الدرنية الصغرى لنباتات السلواتوم^(١)
وانتشارها جنباً إلى جنب مع الزهور



(٦) منظر ومقبرة تيروني ريشة وجير سيبيا واللوان مائية على ورق رسادي

٢٥ إبريل ١٧٨٧ جوته

حجوم متناسبة مع المساحات المستطيلة للمنظر فتتنوع الأحجام بالضرورة بين قريب وبعيد بحسب قواعد المنظور «ما يمكن رؤيته ، لا يمكن تسميته بالطبيعة ، بل هي مجموعة من اللوحات رسمها فنان ، «سلفا واحدة إلى جانب الأخرى بـ «درج خطي» .



كانت صفة « القديم » خاصية تميز صقلية ، ذلك بفضل التراكم التاريخي والحضارى ، وشواهد ذلك كثيرة وتملا الجزيرة ، عديد من الأشياء والأطلال يمكن رسمها ورصدها ويمكن أيضاً وضع الملاحظات والتوصيات حولها . كان جوته يدرك قيمة وفائدة سبره وارتياده لعوالم هذه البيئة ، كما كان يسعى لإحياء الروح الشاعرية الكامنة عبر القرون في هذه الآثار والأطلال « من المنخفض يعمنا

(٩) خليج وساحل واحراش ريشة وجبر . والوان مائية ١٧٨٧ جوت

والنيل والقروسية ، وكذلك السمات والخصائص التشريحية لوجوه أهل صقلية في ظل الحضارة الرومانية

وليس غريباً أن تتنوع الرسوم ما بين التدقيق والتقصي العلمى ، وما بين الانفعالات الخاصة بالطبيعة ، فتارة بدا كما لو كان مختصاً وباحثاً ، وتارة أخرى فناناً صاحب سجية منطلقة .

وقد بينت رسومه لعناصر الحياة اليومية ، مدى الإعجاب بطبيعة صقلية . في هذه الرسوم المأخوذة من الطبيعة مباشرة كمناظر خلوية ،

غلبت عليها مساحات الخطوط الأفقية التى ركبت عليها عناصر الطبيعة كبعد ثان ، جاءت هذه العناصر الرأسية في

معلوماتى ومداركى ، وإذا فقد شعرت أنه ليست بى حاجة ملحة للاستعانة بمجلد تاريخ الفن الضخم للأستاذ فنكلمان ، فلقد كان الأمير متخصصاً في دراسة سك العملات والميداليات وغيرها ، وقد كان متابعاً قديراً لمثل هذا النوع من الدراسات منذ زمن بعيد « قطنيا - الخميس ٣ مايو ١٧٨٧ .

ترك جوته العديد في اليوميات والملاحظات من تلك العملات والمصكوكات ، مصحوبة برسوم تفصيلية ، وأخرى سريعة تبين براعته كرسام للوجوه ، في خطوط هذه الرسوم تظهر التعبيرات التى تميز الوجوه الرومانية ، من قوة البدن



(٨) معبد على ساحل ضخرى قلم رصاص ريشة وجبر جوت

مستسلماً لهذه الرغبة بدرجة عالية
من القبول والسرور ، والتي كانت
تدفعني دائماً بكل قوة : في ذلك البلد
الجدير بالإعجاب ، والذي كان يمنح
الحياة قدراً هائلاً من التجسد
الشاعري .. حيث كنت وأينما
ذهبت ، سواء كان ذلك في البحر أو
الجزر أو الموانئ .. « تاورمينا الثلاثة
٨ مايو ١٧٨٧ .



حفلت يوميات جوته بالإشادة
برفاقه ، والاعتراف بجهودهم
المخلصة في إنجاح مهمته ، وكيف
كانوا يقبلون على العمل بجدية ، كلما
أملت عليهم طبيعة المكان ما تفيض به
من جمال ، وكلما شعروا برغبة
حقيقية في تحقيق هواجسهم الفنية .
وكانوا يرسمون بعضهم البعض
كتذكارات كلما باح لهم أحد المواقع
بأسرار كانوا يفتشون عنها ، فكما
رسم جوته رفاقه في مواقع العمل ،
رسموه أيضاً حينما تستغرقه
التأملات « كنت أدركت أن تشباين
غالباً ما يراقبني بحدس . وقد لحته
وهو يحاول أن يرسمني .. فاللوحة
جاهزة ، فأتخذت وضعية تلقائية
تماماً بملابس السفر ، وكنت متشحاً
برداء أبيض ، وجالساً على مسلة
ملاقة أرضاً .. وأخذت أتأمل بعق في

(١٠) دراسة لنبات قلم رصاص
على ورق أبيض به بقع وآثار بطولية . جوته
منهم في مرحلة واحدة من مراحلها ،
وقد قضى اتفاقه معهم على أن يمتلك
الرسوم نظير أجر يتفق عليه بينهم .
« فتكون لدينا فريق عمل تمكن به من
إنجاز أفكاره التي خطط لها ، وفي هذه
اليومية يعرب عن سعادته لصحبة
الرسام كتيب الذي وثق في مهاراته
« كنت شاعراً بالفضل والارتياح
الكامل ، لوجود فنان معي نشط وذى
قيمة ، يوجد محاولات عديدة
والمترفة ، والتي تمكنت من حفظها
كمجموعة لتخيلاتي المسبقة ،
والمختارة بإحكام من أماكن وجهات
هامة ذات طبيعة خاصة ، كان بعضها
محققاً في تخطيطات ، والبعض الآخر
كان لوحات تامة . ولقد كنت
مايو ١٧٨٧ .

كانت تحدد جوته أهداف وآمال
عريضة في هذه الرحلة ، ولما كانت
تتميز بالطابع الفني فقد استعان
بثلاثة من المصورين ، شاركه كل

أطلال قرية رومانية ، الرحلة لإيطاليا
٢٩ ديسمبر ١٧٨٦ .

ورغم ما يمكن أن يقال عن الموهبة
الإبداعية لجوته كرسام ، وما جرى
من مقارنات بين رسومه وكتاباتهِ ،
ومن وقوعه تحت تأثيرات فنية من
رفاقه الرسامين ، ومن وجود تأثيرات
مجهولة لم يحددها النقد بعد ، ولم
تحسم هذه القضية حتى الآن ورغم
مرور ما يزيد عن مائتين وخمسين
عاماً على وفاته . رغم كل ذلك فإنه
رسم وصور بجديّة وصدق ، بإخلاص
ومهارة ، وبأصول وقواعد صحيحة
واثقة ، متبعاً التقنيات التشكيلية
المعروفة حتى عصره . وترك بذلك
تراثاً تشكلياً ، تميزت مفاهيمه
الجمالية بنوع خاص من الكلاسيكية
لا تنتقص الواقعية ، ربط بين الجوهـر

والظاهر وبين الشكل والمحتوى .
وتراثه التشكيلي قيمة تضاف
لمساهماته الإنسانية ، فبدوره ساهم
في تنوير أفكاره بروافد تعبيرية ذات
فعالية ، وطريقة لقراءة الواقع بعين
أخرى ، وكان وسيلة تمدد بمفردات
استخلصتها تجربته الذاتية بفلامسة
الواقع المرئي ومعاشته فتأثر أدبه
بنظرة الفنان والشاعر والإنسان . وفي
رسمه كما في أدبه ، وقف عند الطبيعة
بمعناها الشامل لم يتجاوز حدودها ،
ولم يستمد من مصدر غيرها ، فكانت
عنده المنجم الذي لا ينفد ، والمنبع
الذي لا ينضب ، وكما يرى فهي التي
تخلق نواحي الفن وتلهمهم أسرارها .
كان جوته في السابعة والثلاثين
حين قام برحلته هذه ، وفي رحلته

لصقلية التي دامت نحو ستة أسابيع
من ٢٩ مارس حتى ١١ مايو سنة
١٧٨٧ أنجز فيها عشرات الرسوم
عرض منها ما يزيد عن الستين رسماً
متنوعاً . وفي رسالة إلى الدوق كارل
أوجست في ١٧ ، ١٨ مارس ١٧٨٨ ،

بعد استغراقه في تأملات ذاتية
وشخصية . يحاول في نهاية تـردده
وعدم يقينه أمام اختياره بين جوته
الشاعر والرسام ، والافتداء إلى
الدور والموقع الذي يتخذه ، الوجود
الذاتي والموهبة الشعرية ، يقول جوته
« أستطيع أن أقول وأنا مستريح
البال ، بعد عام ونصف من الوحدة ..
كيف وجدت ذاتي ؟ ! وجدت أنني
فنان » .

(١) العاصفة والاندفاع : هي حركة أدبية فنية ، سعت إلى تحرير الثقافة الألمانية ، من تأثير وسيطرة العقلانية الكلاسيكية الفرنسية ، لما تفرضه
من قيود صارمة ، يؤدي اتباعها إلى التكلف الزائد والافتعال ، مما ينتج عنه الافتقار للصدق والأصالة ، ومن ثم تزيف
الآحاسيس الطبيعية عند الإنسان .

(٢) فيزوف : بركان قريب من نابلي ، شارع عام ٧٩ ميلادية وغمر في لحظات مدينتي يومين وهيكلات وقضى عليهما نهائياً .

(٣) الدليل البصري Guida Stilistica .. وهي عبارة عن نافذة صغيرة مقسمة إلى مربعات متساوية بسلوك مشدودة ينظر من خلالها الرسام
للمنظر ليسهل عليه تقسيم مساحته ومعرفة نسب الأشكال لبعضها ، وهي طريقة شائعة في الرسم .

(٤) كتيب ونسباين فنانان المانيان شاركَا جوته في جولته لإيطاليا ، كتيب شارك في رحلة الجنوب ، وتشباين في الشمال .

(٥) هذا الرأي مبالغ فيه ولا يعتمد على دليل مادي ، وربما يرتكز استنتاجه هذا لكون جوته ليس رساماً محترفاً كتشباين كما أنه ليس من الممكن
لرجل في مثل مكانة جوته أن يخفي حقائق من هذا النوع .

(٦) ونبات السلوانوم حسب قاموس المورد Solanum هو نبات المُفْد وهو من الفصيلة البانجانجية .

رسائل غسان كنفاني

لصيق بفنه وإبداعه هو حياته
العاطفية

ولا يجهل أحدنا أن الفنان أو
الأديب يعشق مرة وربما مرات ويبقى
الحب في حياته مصدرا للإلهام ،
وينبوعا لحيويته لأن الفنان الحق
يعرف كيف ينجو بنفسه وفنه إذا
أعزقه السيل من أي صوب وهدده
بالدمار .

فإذا وقعت لنا رسائل حب حقيقية
لنجم في سماء الأدب العربي وشهيد
للكفاح الوطني كغسان كنفاني ، فقد
وجب علينا الشكر لغادة المسمان ، إذ
اتاحت لنا مشاركتها في كنزها
الخاص ، والأطلاع على طرف من
حياة أديب مضى في طريقه إلى آخر

صورته من ملامحها البشرية. المميزة ،
وهو رثاء ملاكا ، وعلاقا ، أو
نموذجا ، لما يجب أن يكون عليه
الإنسان الكامل ، في نظر أوساط
الناس !

من منا في ذكرى أديب كبير أشار
إلى صراعه البطولي مع الإدمان ، أو
في الحديث عن فنان راحل ذكر حبه
للمال وحرصه عليه (فيما عدا
الحديث عن ! توفيق الحكيم لأنه هو
نفسه رحمه الله - اتخذنا من بخله
المزعوم مادة للتفكك)؟

ولا يقتصر التعظيم أو التجهيل
بصورة الفنان الحقيقية على ما قد
يعتبر من عيوبه أو نقاط ضعف فيه ،
بل يمتد إلى جانب من شخصيته ،

من الفنون الأدبية التي نفتقدها في
منشوراتنا العربية مجموعات الرسائل
الخاصة لكبار الكتاب وهي تشكل في
الغرب سادة يعنى بها القراء
والباحثون ، ويتهاافت عليها الناشر
خاصة إذا كانت رسائل صادقة ، لم
يحررها الكاتب وعينه على قراء
المستقبل .

ولا نكاد نعرف أديبا كبيرا في
الغرب لم تجمع رسائله بعد معاته
وتنشر ، يجد فيها القارئ الصورة
الواقعية ، للأديب كإنسان وبيحث
فيها الناقد عن عقيدته في الفن ، وغير
الفن ، وعن بذور إبداعه ، ومسار
نضجه وتطوره أما في العربية فلا نكاد
نحفل بأدب الرسائل ، وإذا وضعنا
ترجمة للأديب بعد وفاته أفرغنا

المطاف ودفع حياته ثمنا لتمسكه
بقضيته وحرية في الكتابة عنها .

وغلادة السمان اديبة جديرة بان
يغرد لها فصل كامل في كل منشور
يصدر عن الادب والحرية .
ونشرها اليوم لرسائل غسان
كنفاني إليها تكريم له حقا ، لأن فيه
تذكيرا بإنسانيتية وبقضيته التي
يلقى الرجال والنساء من البشر في
سبيلها حنقهم تجلهم التصريحات
والتكذيبيات وتفرق ملامحهم
الكليشيهات ومأثور الكلمات الميتة .
ومن يقرأ ماكتبته غادة السمان بعد
غتيال غسان كنفاني مبالغة يدرك
أنها فطنت منذ البداية أن طريقتنا
العربية في تكريمه ستجعل منه تمثالا
من الشمع يذتقي به ميتا بعد تجاهله
وقتلته حيا .

كتبتم من فيينا في ٢٥ أغسطس
١٩٧٢ (وكان اغتياله في ٨ يوليو
السابق ظاهرة اضطهاد الخالدين خلال
حياتهم على الأقل إمامهم ثم
(توثيقهم) بعد مماتهم ليست ظاهرة
عربية فقط ، إنما هي ظاهرة عالمية
وتقليد قديم ربما كان السبب أن الفنان
هو بحكم طبيعته كفنان عاجز عن

صب نفسه في القوالب الاجتماعية
المرغوبة .. نجد الفنان محملا برسالة
غير اعتيادية وخارقة ، ولكن دماغه
المختلف مركب على جسد كأجساد
الآخرين له .. وبعد أن يمضي
جسده ... وتنتهي مسيرته في درب
الآلام ، يبدؤون بعملية تجليده ...
أقول ذلك ، وفي ذهنى عشرات
السطور التي كتبها كثيرون حول كاتب
قصة فلسطيني لقي مصرعه
مؤخرا ... ولم يكتب فيهم كلمة
طيبة خلال حياته ... ولو طلب
إليهم أن يكتبوا عنه قبل أن يعرفوا
بمصرعه لكتبوا أشياء مختلفة

تماما ، (الجسد حقيبة سفر ،
١٩٧٧) .

وإذا كانت غلادة السمان قد
أطلقت قذيفتها بهذه الرسائل « على
ذاكرة النسيان العربية حتى ...
لا ترى الغبار يتراكم فوق وجهه ،
كما تقول ، فهي تحية أمام ذاكرتنا
إنسانا من لحم ودم ، وتُدرج صورته
من أكلان اللغة الرثة ، والكليشيه
المبتذل ، إلى عظمة الفعل الحى .

والترام غلادة السمان كان دوما
بالحقيقة ، بالصدق ، وبالحرية الم
تقل عندما سئلت عام ١٩٨٢ عن

رأيها في انتحار خليل حاوي
(الأديب اللبناني الذي انتحرجلا
من أن تلتقى عيناه بعيني جندي
إسرائيلي في بيروت بعد الغز) : « أنا
فنانة أدين بولائي للحقيقة
وحدها ، وبالسبب انشادي
بالحرية ... حرية الفنان في أن
يعبر عن ذاته كما يشاء هو بملء
إرادته : ينتحر أو يكتب ، أو
يقاتل ، أو يعتزل الكتابة وينصرف
إلى تربية الأبطال ... فالكلمة التي
تولد بعملية قيصرية لا تعيش
(تسع داخل جرح ، ١٩٨٨) .

تحية لغلادة السمان الادبية
والإنسانية الطليقة دائما ، ولعابها
لا تنتظر موتهم لتعترف برجالها
الآخرين كما أشارت و « بالنار التي
أوقدوها في زمنها وحررها ، وهي
القائلة : « إذا لم تلهيني كل صباح
تلك الفرحة المتأججة المجانية
لمجرد أنى حية ومعافاة ، ومعتلة
بشيء حار يضئ اسمه المحبة
لا أقدر على مواجهة أوراقي ولا على
الهبوط للسباحة داخل محبرتي ،
وحفظ لها دوما قدرتها على القفز فوق
الأسوار .

الشاعرية الغنائية في أعمال حلمى التونى

فاروق بسيونى



من أعمال حلمي التوني
المرحلة الأولى



استطاع الفنان «حلمي التوني» تحقيق رؤية فنية خاصة ، جمع فيها بين الوعي بلغة الشكل التعبيرية المجردة ، وفانتازيا الزخرفة المثيرة بصرياً واستلهامات التراث الشعبي المصري بجانبه الواقعي والميثولوجي معاً ، جمعاً لا نستطيع أن نتبين فيه أين يبدأ هذا وأين ينتهي ذاك ، لأن روافده الثلاثة هنا ، تبدو وقد انصهرت في نتاج خاص ، نسيج وحده ، له ملامح فرحة حتى وإن كان تصويراً لموضوعات تراجيدية ، معتمد بالدرجة الأولى على استخدام ألوان صافية رائعة ورقيقة معاً . متصالحة دائماً على السطوح حتى وإن تجاور فيها الأحمر الناري والأزرق الليلي ، لأن التجاور هنا لا يوحى بالتعارك وإنما يحمل قدراً من التكامل المتوازي بين نقضين ، كما أن تسطيحه المعتمد للأشكال ، واستخدامه للخطوط الكثيرة اللينة حيوية الشكل والمنظمة في هيئة زهور وأغصان وطيور محلقة وأهلة ونجوم ، قد أضافت قدراً عالياً من الحيوية البصرية على الأشكال ، وأخفت ذلك التسطيح المعتمد لمساحات اللون ، تحت عالم « يشغى » بحويية عالية .

والواقع أن الفنان « حلمى التونى » لم يصل إلى ذلك القدر من التلخيص البليغ للأشكال هكذا فجأة ، وإنما مر بمراحل تقنية متعددة ، أتاحت له الانتقال من التعبيرية ذات الحس السيريالى والتي عمل فيها الضوء على الإحياء بتجسيم الأشكال وإعلاء التعبير فيها بتناقضه مع ما يخلقه من ظلال قاتمة ، نحو التلخيص الأقرب إلى التجريد فى مفهوم تبسيط الأشكال ونفى المباشرة عنها ، وتحويل الضوء ليصبح لوناً تزهو به الأشكال والسطوح أو تنطفئ ، أى أنه لم يعد ضوءاً آتياً من مصدر وساقطاً على الأشكال ، وإنما تحول هو ذاته ليصبح سطوحاً متباينة السطوح والقائمة ، وتحول الأمر إلى ما يشبه الاستمتاع اللذيذ باللون فى ذاته وقيمه التعبيرية البليغة بل ويتعدده فى نقاط ولمسات ومساحات مختلفة الملامح والهيئات ، يتساوى فى ذلك أن يصور به امرأة أو رجلاً أو حيواناً خرافياً أو حتى مساحة منبسطة بين العناصر ، وهو بذلك يبدو من بين فنانينا جميعاً ، هو وحده الذى أوسع مفهوم التحويل والتبسيط وبلاغة توهج اللون عند « ماتيس » دون أن « ينحسر » فيما قدمة هذا الفنان العظيم ، وإنما بدا مستفيداً فحسب مما أضافه ، متجاوزاً هذا نحو صنع رؤية مصرية الروح والهيئة معاً .

وقد مر الفنان حلمى التونى بثلاث مراحل رئيسية فى تجربته الفنية .

● المرحلة الأولى :

وهى التى تمثل فترة الانتقال المنطقى من فترة التدريب الأكاديمية واكتساب المهارات الأدائية والتقنية نحو الفن القائم على لغة الشكل وعلاقات الضوء بالظل والكتلة بالفراغ الإيهامى المحيط وتقنيات معالجة السطوح واللون بقيمه التعبيرية المختلفة ، فى تلك المرحلة قدم تصاوير تنتمى إلى عوالم تعبيرية ذات حس ميتافيزيقى استلهم فيها أشكال طيور بوجوه نساء أو فتيات صورهن بظهورهن سائرات نحو أفق لا نهائى أو حمامات ساكنات تحيطهن سموات وقد تجسدت سحباتها فى هيئة أجسام نساء عاريات لقد بدا

العالم هنا شديد الإثارة والجاذبية بغرابة شخوصه وأجوائه الضبابية ، وأصواته الساقطة على الأشكال محدثة بؤرات ساطعة متناقضة مع ظلال قائمة تخلفها الأشكال وبدا الأمر كالتزاوج المنطقي بين عناصر من الواقع مرسومة بمهارة ودقة ، وتراكيب خيالية مستلهمة من الأسطورة الشعبية ، تزاوجاً أسفر عن عوالم ميتافيزيقية حادة التعبير ، برغم نعومة السطوح وهدوئها . الشديد ، كما أنبأ في نفس الوقت عن تجربته التالية التي انبثت جميعها على استيحاء الجانب الميثولوجي من المعتقد الشعبي المصري .

● المرحلة الثانية :

في تلك المرحلة ينتقل حلمي التوتى من هارمونية اللون إلى تناقضه ، ومن التصوير عن الطبيعة مباشرة ، إلى استلهام الرسوم الشعبية ، ومن الموضوعات المتأرجحة بين الواقع والميتافيزيقيا إلى الموضوعات المستمدة مباشرة من حكايا الجن وأساطير البطولة وقصص العشق الشعبية استقالاتها من النقيض للقيض ، كالانقلاب فلم يبق من تجربته السابقة سوى ذاك الامتلاك العالى والواعى للأدوات الأدائية التقنية الذى أتاح له بشجاعة ودون اتهام بالهروب ، أن يترك العنان للفطرة والسجية والتلقائية معاً ، كى تحدد ملامح الأشكال فى حرية عالية ، اختلط فيها التسطيح المقصود بالإيهام بالبعد المنظورى ، وتحرر اللون ليصبح أداة تعبير جسور قائمة على علاقات التناقض والتلاقى بين مجموعة الألوان الساخنة المتوهجة ، والأخرى القانية الباردة الحالكة .

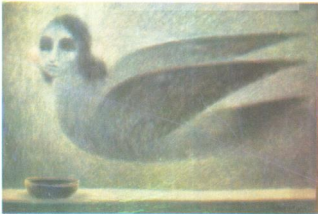
رسم فى تلك المجموعة عنتره بن شداد وأبأ زيد الهلالى ورسوم الوشم والأسد حامل السيف والسמكة الرمز الشعبى الخير والزهور الناصعة المبهجة ، مشكلاً منها جميعا عوالم فرحة ، آتية من عبء المعتقد الشعبى ومرتبطة بملامحه ارتباطاً وثيقاً أغناها وأضفى عليها روحاً مصرية خالصة وبدا التعبير فيها شديد اللهجة ، قائماً على سخونة اللون وتناقضاته وحيوية الموضوعات المليئة بالبطولة والمغامرات .

● المرحلة الثالثة :

أما المرحلة الثالثة في تجربته الفنية ، فتبدو كالانتقال من حدة التعبير إلى الغنائية الشاعرية التي وضحت في ذلك التناول الادائي البسيط الذي امتلأت فيه السطوح بآلاف النقاط المتجاورة والملونة بعديد الألوان المتناغمة دون تناقض ، قريبة من بعضها في درجة نصوعها ، تملأ السطح كله فتجعله يبدو كما لو كان ينبض في هدوء حتى وإن سكنت العناصر لأنها تحدث قدراً من الذبذبة المثيرة بصرياً والقريبة إلى مفهوم الفن البصري « الأوب آرت » يستخدم معطيته دون انسجام فيه .

في تلك المجموعة يواصل استلهاماته للتراث الشعبي ولكنه لا يتوقف إزاء الموتيفات ورسوم الوشم وإنما يتجاوز مجرد استلهامها ، مقدماً ما يوازيها من موضوعات رمزية ، فرحة مليئة بالنساء حاملات الأسماك رمز الخير والبنات الناضرات الرقيقات ممتطيات خيول وأسود محاطات بالزهور والأشجار والنخيل والطيور المفردة ، لقد بدا العالم هنا شهيداً الرقة والغنائية شاعرياً الألوان ، حاملاً لقدرة عال الحس من الحس الإنساني الفرح

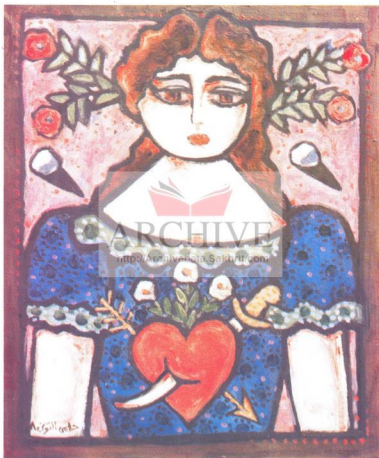
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



من أعمال حلمى التوتى
المرحلة الأولى



من أعمال حلمي التونسي المرحلة الثانية



من أعمال خلمي التواني المرحلة الثانية





من أعمال حلمي التونسي المرحلة الثانية





من أعمال حلمى التونى المرحلة الثالثة



من أعمال جلمى التوتى المرحلة الثالثة